Limba și literatura română

Manual pentru clasa a X-a

Eugen Simion
(coordonator)
Florina Rogalski
Diana Hărtescu

CORINT

Scanned with OKEN Scanner

Limba și literatura română

Eugen Simion
(coordonator)
Florina Rogalski
Diana Hărtescu

Manual pentru clasa a X-a

CORINT

Scanned with OKEN Scanner

Manualul a fost aprobat de Ministerul Educaţiei Naţionale cu Ordinul nr. 4055/26.06.2000

Date despre autori şi contribuţia lor la elaborarea manualului
Acad. **Eugen Simion**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti, preşedintele Academiei Române (coordonatorul manualului)

Prof. dr. **Florina Rogalski**, gradul I, „Şcoala Centrală", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română
(Autori: Gr. Ureche, M. Costin, I. Neculce, D. Cantemir, I. Creangă, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, C. Negruzzi, M. Eliade, I.L. Caragiale, N. Filimon, L. Rebreanu, Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, G. Călinescu, M. Nedelciu, T. Vianu; elementele de teorie literară, precum şi cele de limbă şi comunicare, cu excepţia celor menţionate la contribuţia Dianei Hărtescu).

Prof. drd. **Diana Hărtescu**, gradul I, Liceul „Octav Onicescu", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română
(Autori: M. Eminescu, I. Slavici, M. Preda, E. Lovinescu; elementele de teorie literară: legenda, basmul, povestirea, eseul, discursul; elementele de limbă şi comunicare: arhaismele, oralitatea stilului, regionalismele, elemente de relaţie (propoziţia, conjuncţia, pronumele relativ), categorii contextuale (coerenţa şi coeziunea), numeralul, comunicarea non-verbală, neologismele, elemente paraverbale ale comunicării, adjective fără grade de comparaţie, tipuri de texte, registrele limbii, forme flexionare ale verbului; evaluare semestrială (I şi II).

Referenţi
- Prof. univ. dr. **Dan Horia Mazilu**, Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti
- Lector univ. dr. **Adriana Stoichiţoiu-Ichim**, Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti
- Prof. gr. I **Adriana Cârciumaru**, Liceul „Mihai Eminescu", Bucureşti

Redactor: **Cornelia Gârmacea**
Tehnoredactare şi procesare computerizată: **Andreea Apostol**
Coperta şi grafica: **Walter Riess**
Lector: **Sorin Petrescu**
Selecţia imaginilor: **Liana Filimon**

Editura CORINT
Redacţia şi administraţia:
Str. Prof. Ion Bogdan nr. 19,
Sector 1, Bucureşti
Tel/fax: 211.97.66; 210.70.86

Difuzare:
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21,
Sector 1, Bucureşti
Tel/fax: 222.19.49; 223.19.28
E-mail: corint@dnt.ro

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii CORINT.

ISBN: 973-653-038-8

Tiparul executat la TIPOHOLDING - S.A. Cluj Napoca

Conceput în concordanţă cu structura şi obiectivele programei aprobate de Ministerul Educaţiei Naţionale, acest manual cuprinde, din perspectiva autorilor, o ofertă maximală în ceea ce priveşte numărul scriitorilor şi al textelor propuse pentru a fi studiate. Având în vedere prevederile minimale ale programei pentru ilustrarea fiecărei specii narative, numărul de ore disponibil, nivelul de pregătire al fiecărei clase în parte, precum şi propriile preferinţe, profesorul va alege autorii şi textele care vor fi studiate în clasă (minimum 11 texte pentru profilurile sau specializările la care se studiază limba şi literatura română trei ore pe săptămână şi minimum 14 texte pentru profilurile sau specializările la care se studiază limba şi literatura română patru ore pe săptămână). Conform programei, speciile literare şi conceptele operaţionale recomandate pentru elevii care studiază limba şi literatura română patru ore pe săptămână sunt marcate cu asterisc în cuprins şi/sau în indexul de noţiuni şi concepte.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Manualul a fost aprobat de Ministerul Educaţiei Naţionale cu Ordinul nr. 4055/26.06.2000

Date despre autori şi contribuţia lor la elaborarea manualului
Acad. **Eugen Simion**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti, preşedintele Academiei Române (coordonatorul manualului)

Prof. dr. **Florina Rogalski**, gradul I, „Şcoala Centrală", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română
(Autori: Gr. Ureche, M. Costin, I. Neculce, D. Cantemir, I. Creangă, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, C. Negruzzi, M. Eliade, I.L. Caragiale, N. Filimon, L. Rebreanu, Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, G. Călinescu, M. Nedelciu, T. Vianu; elementele de teorie literară, precum şi cele de limbă şi comunicare, cu excepţia celor menţionate la contribuţia Dianei Hărtescu).

Prof. drd. **Diana Hărtescu**, gradul I, Liceul „Octav Onicescu", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română
(Autori: M. Eminescu, I. Slavici, M. Preda, E. Lovinescu; elementele de teorie literară: legenda, basmul, povestirea, eseul, discursul; elementele de limbă şi comunicare: arhaismele, oralitatea stilului, regionalismele, elemente de relaţie (propoziţia, conjuncţia, pronumele relativ), categorii contextuale (coerenţa şi coeziunea), numeralul, comunicarea non-verbală, neologismele, elemente paraverbale ale comunicării, adjective fără grade de comparaţie, tipuri de texte, registrele limbii, forme flexionare ale verbului; evaluare semestrială (I şi II).

Referenţi
- Prof. univ. dr. **Dan Horia Mazilu**, Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti
- Lector univ. dr. **Adriana Stoichiţoiu-Ichim**, Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti
- Prof. gr. I **Adriana Cârciumaru**, Liceul „Mihai Eminescu", Bucureşti

Redactor: **Cornelia Gârmacea**
Tehnoredactare şi procesare computerizată: **Andreea Apostol**
Coperta şi grafica: **Walter Riess**
Lector: **Sorin Petrescu**
Selecţia imaginilor: **Liana Filimon**

Editura CORINT
Redacţia şi administraţia:
Str. Prof. Ion Bogdan nr. 19,
Sector 1, Bucureşti
Tel/fax: 211.97.66; 210.70.86

Difuzare:
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21,
Sector 1, Bucureşti
Tel/fax: 222.19.49; 223.19.28
E-mail: corint@dnt.ro

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii CORINT.

ISBN: 973-653-038-8

Tiparul executat la TIPOHOLDING - S.A. Cluj Napoca

Conceput în concordanţă cu structura şi obiectivele programei aprobate de Ministerul Educaţiei Naţionale, acest manual cuprinde, din perspectiva autorilor, o ofertă maximală în ceea ce priveşte numărul scriitorilor şi al textelor propuse pentru a fi studiate. Având în vedere prevederile minimale ale programei pentru ilustrarea fiecărei specii narative, numărul de ore disponibil, nivelul de pregătire al fiecărei clase în parte, precum şi propriile preferinţe, profesorul va alege autorii şi textele care vor fi studiate în clasă (minimum 11 texte pentru profilurile sau specializările la care se studiază limba şi literatura română trei ore pe săptămână şi minimum 14 texte pentru profilurile sau specializările la care se studiază limba şi literatura română patru ore pe săptămână). Conform programei, speciile literare şi conceptele operaţionale recomandate pentru elevii care studiază limba şi literatura română patru ore pe săptămână sunt marcate cu asterisc în cuprins şi/sau în indexul de noţiuni şi concepte.

CUVÂNT ÎNAINTE

Am acceptat să particip la elaborarea acestui manual după ce m-am convins că, în scenariul propus de programă, autoarele, două dintre fostele mele studente, actualmente eminente profesoare în licee bucureştene – Florina Rogalski şi Diana Hărtescu – au reuşit să introducă nu numai texte exemplare (ceea ce este foarte important pentru un manual şcolar), ci să dea, prin reperele de interpretare ce le însoţesc, şi o idee despre evoluţia prozei româneşti... Sunt, aici, prezenţi Miron Costin şi Cantemir, Creangă şi Caragiale, apoi rapsodicul Sadoveanu şi naturalistul Rebreanu, modernii Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu, urmaţi de Mircea Eliade – reprezentant al naraţiunii mitice – în fine, prozatorul fantastic Vasile Voiculescu, realistul modern Marin Preda (cu Morometii*) şi postmodernul, ironicul Mircea Nedelciu. Reforma în învăţământ nu trebuie să însemne eliminarea esenţialului şi a specificului, ci o cale mai scurtă, şi, dacă se poate, mai stimulativă pentru spiritul tânăr, spre ceea ce este profund, reprezentativ şi irepetabil într-o literatură naţională.*

M-am întrebat dacă este bine ca un critic şi istoric literar să coordoneze o asemenea lucrare didactică adresată unui public pe care nu-l cunoaşte în chip direct. M-am consolat cu gândul că marii critici (de exemplu, E. Lovinescu şi G.Călinescu) n-au ignorat asemenea experimente, unii dintre ei (îl citez din nou pe E. Lovinescu) au redactat ani în şir manuale şcolare, considerând că numai nişte tineri bine instruiţi pot fi buni cititori ai literaturii contemporane...

Mai este ceva ce trebuie spus limpede: într-o lume care se mişcă repede, noua generaţie trebuie să aibă câteva puncte de reper sigure. Manualul de literatură trebuie să i le ofere în spaţiul lui de competenţă, care este acela al creaţiei, cultivându-i gustul estetic şi dându-i, concomitent, informaţii corecte despre istoria culturii naţionale în evoluţia şi în raporturile ei cu alte modele culturale. Sunt, din acest punct de vedere, de partea lui Mircea Eliade, care, se ştie, consideră că omul este suma miturilor sale şi că numai această zestre îl face să supravieţuiască în confruntările lui cu barbariile istoriei...

Problema mitului, a mitizării şi a mistificării s-a pus în discuţie, într-un mod acut, cu ocazia publicării programelor şcolare şi a manualelor de istorie şi de literatură. Nu este locul să reiau, aici, dezbaterile din presă în legătură cu această temă. Constat doar că discuţiile ating uneori forme aberante şi că, sub pretextul demistificării istoriei şi a literaturii naţionale, marii scriitori sunt scoşi din manualele şcolare şi sunt ridiculizate modelele, arhetipurile, miturile spiritului românesc. Ideea unora că nu poţi fi european dacă rămâi un spirit naţional este falsă şi, la drept vorbind, atestă în plan moral un ruşinos oportunism, iar în plan intelectual o logică viciată, pentru că europenism *nu înseamnă negarea valorilor naţionale, ci respectul faţă de valorile fundamentale ale democraţiei şi dreptul la diferenţiere culturală.*

Consider că manualul de faţă vine în întâmpinarea sensibilităţii tinerilor care, mâine, vor trăi în societatea informaţională. Literatura îi va ajuta, sper, să-şi cultive spiritul şi să-şi formeze personalitatea.

Eugen Simion

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvânt înainte

Capitolul I
FORME INCIPIENTE ALE PROZEI LITERARE

Umanismul /6
Cronica /7
Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei* /8
Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-Vodă încoace* /13
Legenda /17
Ion Neculce, *O samă de cuvinte ...* /18
Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei* /23
Arhaismele /28

Capitolul al II-lea
PROZA SCURTĂ

Basmul /30
Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb* /31
Oralitatea stilului /37
Regionalismele /37
Naraţiunea /39
Povestirea /40
Mihail Sadoveanu, *Hanu-Ancuţei* /41
Forme ale exprimării orale: dialogul, discuţia, masa rotundă, interviul /47
Vasile Voiculescu, *Pescarul Amin* /48
Schimbarea categoriei (a valorii) gramaticale /54
Nuvela /57
Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* /59
Elemente de relaţie. Prepoziţia /65
Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis* /66
Categorii contextuale: coerenţa, coeziunea /73
Mircea Eliade, *La ţigănci,* 74
Sens denotativ (denotaţie) şi conotativ (conotaţie) /81
Ion Luca Caragiale, *În vreme de război* /83
Elemente de relaţie. Conjuncţia /89
Ioan Slavici, *Moara cu noroc* /90
Elemente de relaţie. Pronumele relative /96

EVALUARE SEMESTRIALĂ /97

Capitolul al III-lea
ROMANUL

Romanul /100
Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi* /102
Numeralul /108
Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor* /110
Stilul. Calităţile generale ale stilului /119
Mihail Sadoveanu, *Baltagul* /121
Calităţile particulare ale stilului /130
Mihail Sadoveanu, *Zodia Cancerului...* /132
Stilurile funcţionale ale limbii /142
Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* /144
Comunicarea non-verbală /151
Neologismele /151
Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach* /153
Monologul /160
Mircea Eliade, *Nuntă în cer* /162
Unităţile frazeologice /169
George Călinescu, *Enigma Otiliei* /170
Elemente paraverbale ale comunicării: ton, pauză, intonaţie /176
Adjective fără grade de comparaţie /177
Tipuri de texte /178
Marin Preda, *Moromeţii* /180
Registrele limbii /186

Capitolul al IV-lea
ESTOMPAREA GRANIŢELOR DINTRE SPECIILE TRADIŢIONALE*

Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară** /190
Etimologia populară /194

Capitolul al V-lea
ALTE FORME ALE PROZEI*

Eseul* /196
Discursul* /196
Eugen Lovinescu, *Epica de analiză psihologică** /197
Formele flexionare ale verbului /201
Tudor Vianu, *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului** /202
Hipercorectitudinea (Hiperurbanismul) /205

EVALUARE SEMESTRIALĂ /206

INDEX DE NOŢIUNI ŞI DE CONCEPTE /208

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Forme incipiente ale prozei literare

Cronica / Letopiseţul

Grigore Ureche, ***Letopiseţul Ţării Moldovei***
Miron Costin, ***Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-Vodă încoace***

Legenda istorică

Ion Neculce, ***O samă de cuvinte...***

Proza savantă

Dimitrie Cantemir, ***Descrierea Moldovei***

Scanned with OKEN Scanner

Expresie a Renașterii
Umanismul

Mișcare social-culturală a Renașterii (secolele XIV–XVI), caracterizată prin dezvoltarea sincronă a științelor, artelor și a civilizației în genere, umanismul propune – după modelul consacrat al Antichității greco-latine – emanciparea personalității omenești de sub orice formă de oprimare dogmatică ori de înjosire a demnității sale. Centrul mișcării umaniste a fost Italia (îndeosebi Florența în timpul lui Lorenzo de Medicis), de unde ideile sale generoase (despre valorificarea tradiției culturale antice, formarea omului ca spirit universal, prețuirea erudiției, a demnității, a libertății, despre perfectibilitatea obținută prin forța rațiunii călăuzitoare și despre armonizarea ființei cu natura înconjurătoare) s-au răspândit în toată Europa.

Umaniști la Curtea lui Lorenzo de Medicis

Umanismul românesc s-a impus mai târziu, abia în secolul al XVII-lea, o dată cu primii cărturari cunoscători ai literaturii clasice și ai limbilor greacă și latină. Ei au pus bazele istoriografiei naționale, în timp ce domnitori luminați au edificat monumente religioase și laice, încurajând un stil propriu în arhitectură și pictură. Un rol esențial l-au avut școlile domnești și bibliotecile familiilor voievodale, cum au fost acelea deținute de Constantin Brâncoveanu, stolnicul Constantin Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir. Țările Române s-au numărat printre cele dintâi centre ale tiparului în Europa Răsăriteană, la Târgoviște fiind tipărite primele cărți de cult religios în limba slavonă. Umanismul românesc a avut o configurație specifică, folosind tradiția culturală a Antichității pentru argumentarea originii latine a poporului și a limbii noastre. Cronicarii umaniști au susținut idei fundamentale, care au jalonat cultura românească, precum: continuitatea existenței acestui neam pe teritoriul țării, unitatea națională, rolul civilizator al cărții tipărite, respectul pentru adevăr și documente, forța educativă a istoriei, convingerea că românii trebuie să iasă din întunericul neștiinței prin cultură și printr-o educație permanentă.

Personalități umaniste:

- în Italia: Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Torquato Tasso, Ludovico Ariosto, Enea Silvio Piccolomini, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti;
- în Franța: François Rabelais, Pierre de Ronsard, Michel de Montaigne;
- în Germania: Martin Luther, Nicolaus Cusanus;
- în Anglia: Thomas Morus, William Shakespeare, Edmund Spencer, Christopher Marlowe;
- în Spania: Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca;
- în Țările de Jos: Erasmus din Rotterdam, supranumit „Prințul umaniștilor";
- în Țările Române: Neagoe Basarab, Udrișteș Năsturel (în Țara Românească), Nicolaus Olahus, care a corespondat cu Erasmus din Rotterdam, Simeon Ștefan (în Transilvania), Varlaam, Dosoftei, Nicolae Milescu (în Moldova).

Renașterea românească va străluci o dată cu apariția cronicarilor, în secolul al XVII-lea: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino. Momentul de vârf al umanismului românesc a fost atins de Dimitrie Cantemir, spirit strălucit al vremii sale, personalitate cu adevărat renascentistă.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Cronica

definiţie, manifestare în cultura română, caracteristici

● Termenul provine din lat. lit. *chronica*, fr. *chronique* („istorie pe ani", de la gr. *chronos* – „timp").

Lucrare cu caracter istoric, scrisă mai ales în Evul Mediu, care cuprinde o înregistrare cronologică (dar necritică) a evenimentelor sociale, politice şi familiale. (Cf. Dicţionarului explicativ al limbii române – DEX)

Formă de consemnare a unor evenimente istorice, în care relatarea faptelor este făcută strict cronologic. (Cf. Dicţionarului de termeni literari – DTL)

Apărută în epoca elenistică, continuată în Antichitatea târzie şi dezvoltată, îndeosebi, în Bizanţ, cronica este bogat reprezentată de-a lungul Evului Mediu. Înainte de a ajunge să fie redactate în limba naţională a diferitelor ţări, cronicile erau scrise în latină, în lumea occidentală, iar la noi, în slavonă.

În cuprinsul manifestărilor ce caracterizează începuturile culturii române, pe lângă literatura populară şi scrierile religioase, primele semne de literatură apar o dată cu istoriografia cronicarilor.

În Moldova: Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, cuprinzând istoria Moldovei de la 1359 până la a doua domnie a lui Aron-Vodă (1594); Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-Vodă încoace*, prezentând istoria Moldovei de la 1595 până la Dabija-Vodă (1661); Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Ioan Mavrocordat* (1661–1743), precedată de un număr de 42 de legende istorice, adunate sub titlul *O samă de cuvinte....*

În Muntenia: *Letopiseţul cantacuzinesc* şi *Cronica Bălenilor* sunt cronici anonime; Radu Greceanu a scris cronica domniei lui Constantin Brâncoveanu, intitulată mai târziu *Viaţa lui Constantin-Vodă Brâncoveanu*; Radu Popescu a consemnat *Istoriile domnilor Ţării Româneşti.*

Cronicile în limba română sunt scrise de boieri învăţaţi şi cu dragoste de ţară, spirite reflexive, buni moralişti. Scrierile lor nu se mărginesc la prezentarea seacă a evenimentelor din timpul unei domnii, ci îmbrăţişează întreaga istorie a neamului. Autorii caută explicaţia originii poporului, a limbii sale, urmărind să dea învăţături pentru viitor, să trezească şi să întărească sentimentul dragostei faţă de patrie, conştiinţa latinităţii şi a unităţii poporului român.

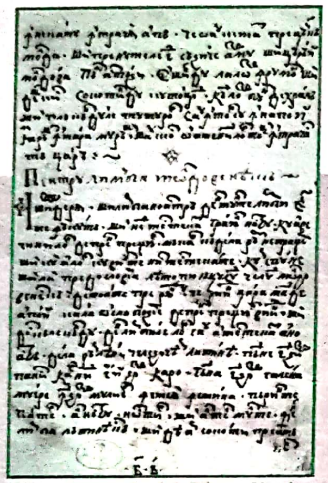
Cronicile sunt lucrări fundamentale ale începutului culturii naţionale, în care aflăm cele dintâi forme ale literaturii noastre originale, ca rod al umanismului românesc.

Evanghelistul Luca, *Tetraevangheliarul* de la Mănăstirea Putna (1502)

Scanned with OKEN Scanner

Între rigorile genului istoriografic și aspirația la epicul imaginar

Grigore Ureche



Pagină din cronica lui Grigore Ureche

Coordonate ale vieții și operei

Grigore Ureche (aproximativ 1590–1647) făcea parte dintr-o veche familie boierească de pe vremea lui Alexandru cel Bun. Tatăl său, Nestor Ureche, și-a educat fiul în spiritul tradițiilor umaniste, trimițându-l să se instruiască la celebra școală din Liov (Lvovul de astăzi), unde a învățat slavona, latina, polona. A deținut, ulterior, ranguri însemnate, precum cele de spătar, logofăt și de mare vornic al Țării de Jos, în timpul lui Vasile Lupu. În această calitate își semnează și cronica.

Continuând tradiția celor ce începuseră să scrie cronici în limba slavonă încă din veacul anterior, Grigore Ureche a vrut să facă istoriografie pilduitoare, bazată pe documente interne și externe (mai ales poloneze). ▶▶▶

Letopisețul Țării Moldovei

Războiul lui Ștefan Vodă, când au bătut pre Albrehtu craiu leșescu la Codrul Cozminului, leat 7005 (1497) (fragmente)

Albert, craiul leșescu, fiindu ales de țară craiu pre urma lui Cazimir, tătâne-său, ce ținusă cu Ștefan vodă priiteșugul, iară Albertu craiul uitându priiteșugul tătâne-său ce avea cu Ștefan vodă și nu făcea oaste împotriva păgânilor, carii în toate părțile fulgera și tuna cu trăsnetul armelor sale, vărsând sângile creștinilor și stropșindu volniciia tuturora, înmulțindu legea lui Moamet cea spurcată, ci gândi ca să-și arate vitejiia asupra Moldovei, socotindu că pre lesne o va supune, știindu că de multe ori să ajutoriia Moldova de la craii leșăști, ca de la niște vecini de aproape, spre toți vrăjmașii. Și strângându craiul oaste, au scos cuvântu cum va să margă la turci, să ia și să dezbată Cetatea Albă și Chiliia, care cetăți luase de la Ștefan vodă Baiazitu împăratul turcescu. [...]

[...] Și așa Bârtoc, voevodul Ardealului, carile venisă cu ajutoriul unguresc la Ștefan vodă, au trimis solii săi la Albertu craiul, ca să-i spuie că va veni însuși pentru pace. Și pre Ștefan vodă cu multe cuvinte l-au rugatu să facă pace cu craiul leșescu. Și așa au întratu la mijlocul lor și s-au dus la craiul leșescu de i-au împăcatu într-acesta chip: craiul leșescu să să întoarcă pre urmă pre unde au și venit, să nu mai strice țara pre alt loc. Și decii pre Birtoc, voevodul Ardealului, bine l-au dăruitu Ștefan vodă cu mari daruri și decii s-au dus acasă-și.

Cându s-au întorsu craiul înapoi

Într-aceia Albrihtu, craiul leșescu, fiind de inimă rea bolnavu, au datu semnu de întorsu înapoi, de care semnu era toți bucuroși să-l audză, să să întoarcă de la atâta flămânziciune la casile lor. Și în 19 zile ale lui octomvrie, joi, s-au întorsu craiul de la Suceava și s-au apucatu de cale. Ci nu s-au întorsu pre calea pre unde venise, ci pre altă cale, pre unde era țara întreagă, spre Codrul Cozminului.

Scanned with OKEN Scanner

Simţindu decii Ştefan vodă că craiul n-au luat urma pre unde venise, ci spre codru, îndată au trimis după dânsul de l-au pohtitu să nu ia spre aceia cale, spre codru, ci pre urmă, pre unde venise, că făcându într-alt chip, văzându ţara paguba ce să va face de oastea leşască, nu vor răbda, ci vor vrea să-şi apere ale sale, de unde toate să vor aţiţa de iznoavă spre vreun lucru rău, carile va strica şi pacea. Ci craiul mai bucuros fusese să meargă di dereptul, să iasă în ţara sa şi n-au băgatu în samă, ci ş-au păzitu calea spre Codrul Cozminului. De care lucru fiindu înhierbântatu Ştefan vodă de războiu, socotindu că are vreme de a-şi răscumpărarea strâmbătatea sa dispre cela ce nu numai pacea cea veche o au călcat-o, care avusese domnii Moldovei cu craii leşăşti, ce şi jurământul şi pacea ce legase atuncea de curându, aşezându-să să să întoarcă pe urmă pre unde şi venise, decii îl aţiţa ajutoriul ce-i venise di pretitindirilea şi oastea sa toată gata strânsă şi odihnită, văzându dobânda di pre cei flămânzi şi slăbiţi, au trimis înainte ca să apuce calea la Codrul Cozminului, să săciuiască pădurea, să o înţinează, ca să o poată porni asupra oştii, daca vor întra în pădure. Iară el cu toată oastea au întrat după dânşii şi cu doao mii de turci. Şi a patra zi i-au ajunsu în pădure, joi, octomvrie în 26 de zile, luundu ajutoriu pre Dumnezeu şi cu ruga Preacistii şi a sfântulu marelui mucenic Dimitrie şi lovindu-i de toate părţile şi oborându copacii cei înţinaţi asupra lor, multă oaste leşască au peritu, unii de oşteni, alţii de ţărani, că le coprinsese ca cu o mreajă calea, alţii de copacii cei înţinaţi. Aşa pierzându puşcile, lăsându steagurile care toate le-au adunatu Ştefan vodă şi ei cine cum au putut, în toate părţile s-au răşchiratu prin păduri, de au scăpat puţini afară. Şi însuşi craiul cu puţini rămăsese, strângâdu-să s-au adunatu într-un ocol la sat la Cozminu. Şi de acolo bulucindu-să au tras spre Cernăuţi. Iară oastea lui Ştefan vodă cu dânşii mergându împreună, să bătiia şi să tăia. Ci şi acei puţini ce ieşisă din codru n-ar fi scăpatu, de nu s-ar fi încurcatu ai noştri în carăle crăeşti şi în carăle altor boieri, de le-au datu vreme de au ieşit.[...]

[...] Şi într-aceiaş duminecă, trecându craiul Prutul la Cernăuţi, iarăşi fu lovit de oastea lui Ştefan vodă, de i-au răsipit şi i-au tăiatu, de-abiia au scăpat însuşi craiul cu puţină oaste de a sa. [...]

Nacazanie silnim, adecă certarea celor puternici

Dumnezeu cel direptu, cela ce ceartă nedireptatea şi înalţă direptatea, cu câtă certare pedepseşte pre ceia ce calcă jurământul. Că acesta Olbrihtu nu spre păgâni, ci spre creştini vrea să facă războiul, nu da ajutoriul celuia ce nu avea odihnă de turci, ci vrea să slăbască pre cela ce să lupta cu vrăjmaşii creştinilor, pre carile trebuia cu toţii să-l ajutorească. Ci Dumnezeu la atâta lipsă şi nevoie îl adusese pre cela ce mergea cu atâta hvală să stropşască ţara şi să o supuie, care întâi nici taina sa nu vrea să spuie nimăruia, ci scosese cuvântu că merge să ia Chiliia şi Cetatea Albă şi încă adăogea de zicea că de ar şti haina sa dipre dânsul gândul lui, o ar arunca în foc. Apoi nici ai săi nu-l băga în samă, ci era în zavistiia celor de casă şi de batjocura tuturora şi în toate chipurile îl huliia, aşa şi cinstea din zi în zi micşorându-să, de inimă rea, puţin de n-au murit.

Ştefan cel Mare, personalitate a Renaşterii răsăritene, desen după o miniatură din *Tetraevangheliarul* de la Mănăstirea Humor (1473)

Principala sa operă – intitulată ***Letopiseţul Ţării Moldovei...*** – este precedată de o „predoslovie" în care autorul justifică necesitatea scrierii acesteia. Cronicarul a dorit ca **urmaşii să cunoască istoria predecesorilor** – el însuşi reuşind să o scrie de la întemeierea Moldovei, în 1359, până în 1594 – pentru a fi capabili să discearnă între faptele bune, pe care să le urmeze, şi cele rele, de care să se ferească. Un popor fără o istorie cunoscută şi asumată îşi uită tradiţiile şi nu va şti să ordoneze faptele viitorului.

Cronicarul a exclus ficţiunea şi neadevărul din opera lui, punând – pentru întâia oară – **problema responsabilităţii afirmaţiilor sale:** *„ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deşarte, ce de dreptate [...]; ci eu, pre cum am aflat, aşa am arătat"*. El este primul istoric şi om de cultură care a formulat cu claritate **ideea unităţii de origine, de neam şi de limbă a tuturor românilor**: *„Rumânii, câţi se află lăcuitori la Ţara Ungurească, şi la Ardeal şi la Maramoreşu, de la un loc sântu cu moldovenii şi toţi de la Râm se trag..."*

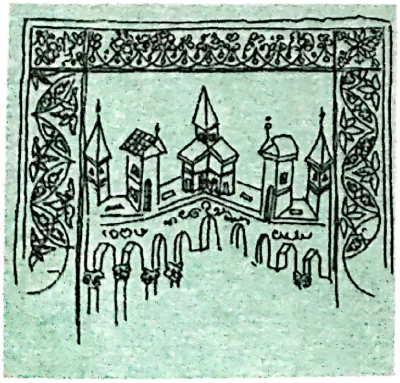
Scanned with OKEN Scanner

▸▸▸

Grigore Ureche a fost un mare admirator al domnitorului Ştefan cel Mare, căruia i-a evocat personalitatea în numeroase capitole ale ***Letopiseţului...*** său. Ureche l-a descris precum un voievod ideal, care a menţinut suveranitatea Moldovei aproape o jumătate de secol. Cronica sa, care **a pus bazele istoriografiei naţionale**, a avut o influenţă majoră asupra literaturii artistice din epocile ulterioare: creaţia lui a devenit o sursă de inspiraţie pentru Dimitrie Bolintineanu (***Legende istorice***), Vasile Alecsandri (ciclul ***Legende*** şi piesa ***Despot-Vodă***), Costache Negruzzi, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu (pentru majoritatea romanelor sale istorice).

„... nu numai letopiseţul nostru, ce şi cărţi streine am cercat, ca să putem afla adevărul, ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deşarte, ci de dreptate..."

Chenar ornamental şi detaliu arhitectural desenate după o miniatură din *Tetraevangheliarul* de la Mănăstirea Humor (1473)



Abordarea textului în clasă

- Explicaţi semnificaţiile citatelor din „Predoslovia" cronicii lui Grigore Ureche, reproduse în manual, pe coloana îngustă.
- Parcurgeţi integral capitolele din cronică dedicate de istoriograf evocării memorabilei lupte de la Codrul Cozminului, din 1497.
- Caracterizaţi-i – în antiteză – pe cei doi eroi ai evenimentului istoric reînviat de cronicar în opera sa.
- Povestiţi – la alegere – un alt episod celebru din îndelungata luptă dusă de Ştefan cel Mare pentru apărarea Moldovei – aşa cum o descrie Ureche în cronica sa – şi motivaţi, oral, opţiunea voastră.

Repere de interpretare

Circumstanţele declanşării războiului

Albert, cel ce a moştenit tronul Poloniei după moartea regelui Cazimir, n-a respectat nici tratatele încheiate de tatăl său cu Moldova, nici „prieteşugul" dintre părintele său şi Ştefan cel Mare. Cei doi lucizi conducători de state feudale învecinate se aliaseră împotriva păgânilor *„carii în toate părţile fulgera şi tuna cu trăsnetul armelor sale, vărsând sângile creştinilor şi stropşindu volniciia tuturora."* Albert, ignorând gravitatea dublului pericol – militar şi religios – reprezentat de expansiunea puterii otomane şi a mahomedanismului, s-a iluzionat că-şi va demonstra *„vitejiia asupra Moldovei, socotindu că pre lesne o va supune"*, sporindu-şi faima ostăşească printr-o victorie lesnicioasă. Fără o declaraţie prealabilă de război, disimulându-şi abil intenţiile invadatoare, sub pretextul credibil de a fi voit să elibereze Chilia şi Cetatea Albă (fortăreţe strategice şi cu rol economic major) de sub autoritatea turcească, el a pătruns în Moldova, în august 1497, însoţit de 80.000 de oşteni, prefăcându-se a-i cere lui Ştefan cel Mare *„să-i găteaze steţie de hrană de oaste"*. Domnitorul Moldovei, încrezător în cuvântul regal al fiului celui ce-i fusese un aliat de nădejde, şi bucuros să primească sprijin împotriva otomanilor, i-a îngăduit intrarea în ţară, trimiţându-i şi soli cu daruri bogate. Dar mesagerii voievodului moldovean (logofătul Tăutu şi vistiernicul Isac) au fost arestaţi şi trimişi la închisoarea din Liov. Înţelegând viclenia şi reaua-credinţă din partea regelui polon, Ştefan şi-a mobilizat în grabă oştirea, întâmpinându-l lângă Roman, la 27 august 1497.

Albert a asediat Suceava trei săptămâni fără nici un rezultat, căci apărătorii cetăţii de scaun *„ce risipiia leşii zioa cu puşcile, noaptea astupa găurile şi le întăriia"*..., Ştefan a evitat un conflict deschis, din pricina disproporţiei numerice dintre cele două armate, preferând organizarea unor ambuscade în care *„unde afla leşi răschiraţi direptu hrană, îi lega şi îi tăia, de nu era volnici nici într-o parte să iasă"*. Lipsiţi de hrană, hăituiţi de moldoveni în atacuri fulgerătoare, istoviţi şi decimaţi într-un război fără sens şi prelungit din cauza rezultatului incert (din august până în octombrie 1497), soldaţii poloni au sfârşit prin a-şi învinui făţiş regele că *„au venit fără cale, de i-au adus ca să-i piarză pre toţi..."*

Scanned with OKEN Scanner

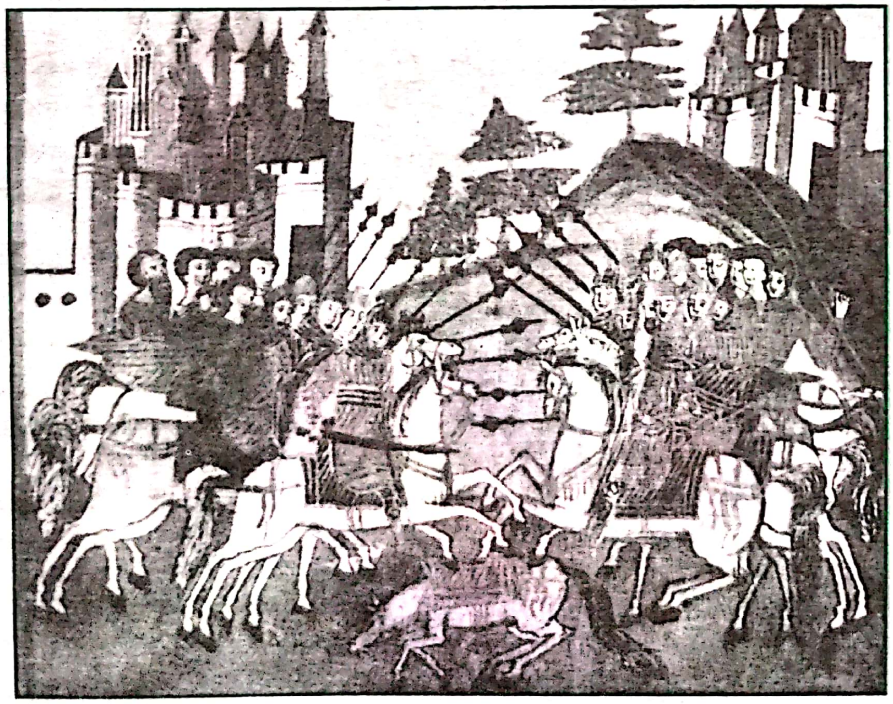
Albert a ezitat să oprească acest conflict, neacceptând – din orgoliu rănit – să se recunoască înfrânt, dar s-a temut că armata l-ar fi putut abandona într-un gest de revoltă spontană. Totodată, aflase că Ştefan a primit, între timp, ajutor atât de la Radu-Vodă, conducătorul Munteniei, cât şi de la Birtoc, voievodul Ardealului, **unul dintre momentele istorice pilduitoare** ale Evului Mediu, în care Moldova, Ţara Românească şi Transilvania şi-au unit forţele împotriva unui adversar neloial.

Birtoc, domnul Ardealului, înţelept şi diplomat, a intervenit personal în conflict, împăcându-i – chiar pe câmpul de luptă – pe cei doi adversari. Ştefan, adânc impresionat de acest dublu ajutor – militar şi moral –, l-a răsplătit pe craiul Ardealului *„cu mari daruri"*. Convenţia stabilită ad-hoc a fost aceea ca Albert să se întoarcă în Polonia pe acelaşi drum, *„să nu se mai strice ţara pre alt loc"*, evitându-se, astfel, noi pagube şi nemulţumiri provocate populaţiei. Dar regele Poloniei n-a respectat nici această ultimă înţelegere cu Ştefan, alegând un alt itinerar *„pre unde era ţara întreagă"*, adică rodnică şi aşezată. Ruta aleasă de invadatori traversa şi Codrul Cozminului, unde Ştefan şi-a trimis imediat soldaţii *„să săciuiască pădurea"*.

Etapele desfăşurării unei bătălii memorabile

Înţelegând dubla intenţie a lui Albert, de a jefui o zonă mai bogată a Moldovei, micşorând, totodată, şi umilinţa înfrângerii în ochii soldaţilor săi, Ştefan n-a mai tolerat încă o gravă abatere de la regulile militare şi l-a atacat frontal, în 26 octombrie 1497: *„Multă oaste leşască au peritu"*, abandonând armele şi steagurile de luptă. Puţini au reuşit să scape cu viaţă, căci oastea lui Ştefan *„îi cuprinsese ca cu o mreajă calea"*. Craiul însuşi abia a scăpat, apărat de puţinii supravieţuitori, fiind de atunci însoţit de zicala rămasă vie în amintirea leşilor: *„«În zilele lui Olbricht, şleahta au pierit...!»"*

Scenă de luptă reprezentată de miniaturistul Anastasie Crimca în *Psaltirea* de la Mănăstirea Dragomirna (1616)



GLOSAR de termeni arhaici

cap – început, origine, proveniență
a găta – a pregăti, a asigura
izvod – manuscris, document, copie
a se îndirepta – a-şi îndrepta comportamentul, purtarea
moşi – strămoşi, străbuni
moşie – ţară
a nevoi – a se strădui, a face eforturi
predoslovie – introducere, precuvântare
a se răschira – a se răsfira, a se răspândi
a săciui – a tăia (copacii unei păduri)
a se socoti – a chibzui, a judeca, a găsi de cuviinţă
steţie – provizii pentru armată
a stropşi – a zdrobi, a strivi, a nimici
şleahtă – nobilime polonă
volnicie – libertate, autonomie, independenţă

„... cu multă nevoinţă cetind cărţile şi izvoadele, şi ale noastre şi cele striine, am aflat cap şi începătura moşilor, de unde au izvorât în ţară, şi s-au înmulţit şi s-au lăţit, ca să nu se înnece a toate ţările anii trecuţi şi să nu se ştie ce s-au lucrat, să se asemene fierălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte..."

Scanned with OKEN Scanner

Intenţia pilduitoare a relatării şi problematica ei morală

Chiar dacă Grigore Ureche a preferat stilul narativ-sobru, fără intervenţii personale în fluxul povestirii, întâmplarea de la Codrul Cozminului l-a impresionat prin exemplaritatea ei. Succint, cronicarul enumeră patru probleme morale esenţiale: aceea **a dreptăţii** (divine şi pământene), **a respectării jurămintelor** (mai ales a celor militare, într-o epocă de războaie), **a apărării valorilor creştine** (îndeosebi ale religiei) şi aceea **a condamnării trufiei umane** –*„atâta hvală“* –, care este responsabilă de cele mai mari nenorociri. Această ultimă temă îl va preocupa ulterior şi pe Miron Costin, care atribuia trufiei nemăsurate a lui Vasile Lupu, eroul central al cronicii sale, cauza pierderii supremaţiei politice după aproape două decenii de conducere armonioasă a ţării. Cea mai acută diferenţă între Albert al Poloniei şi Ştefan al Moldovei a fost aceea dintre individualismul cuceritorului de profesie şi **caracterul ferm, onest şi exponenţial** al apărătorului de *„moşie“*, conştient de a fi răspunzător pentru destinul colectiv al poporului său.

Cât de bine li se potrivesc celor doi eroi medievali pregnantele caracterizări făcute de Mihai Eminescu în *Scrisoarea III* unor personaje similare ca structură ostăşească şi etică: Baiazid I şi Mircea cel Bătrân. Dacă primul intenţiona numai *„să smulgă laurii de pe fruntea de fier“* a domnului român, adăugând o nouă victorie gloriei personale, cel de-al doilea apăra *„sărăcia, şi nevoile şi neamul“*, devenite principii majore ale omului de stat veritabil de atunci şi din toate timpurile.

„Ci eu, pe cum am aflat, aşa am arătat.“

„Mulţi scriitori au nevoit de au scris rândul şi povestea ţărilor, de au lăsat izvod pă urmă, şi bune şi rele, să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre cele rele să se ferească şi să se socotească, iar dupre cele bune să urmeze şi să se înveţe şi să se îndirepteze...“

Ucenicul Prohor, desen după o miniatură dintr-un *Tetraevangheliar* (1560)

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Rezumaţi, în scris, etapele bătăliei istorice de la Codrul Cozminului, din 1497.
- Comparaţi personajele istorico-literare din cronică, Ştefan cel Mare şi Albert, cu cele similare ca structură, Mircea cel Bătrân şi Baiazid I, aşa cum apar ele în viziunea lui Mihai Eminescu, în *Scrisoarea III*.
- Identificaţi similitudini între injusteţea şi inutilitatea războiului iniţiat de Albert împotriva Moldovei lui Ştefan cel Mare şi ale celui provocat ulterior de Ioan Sobieski – în viziunea lui Costache Negruzzi – din nuvela „Sobieski şi românii“.
- Comentaţi portretul sintetic făcut domnitorului Moldovei, personalitate de referinţă a Evului Mediu românesc, de către Gr. Ureche în capitolul intitulat: „De moartea lui Ştefan-Vodă celui Bun, vă leato 7012 (1504)“.
- Explicaţi dubla repetiţie a substantivului cu valoare afectivă „jale“ şi a adjectivului cu valenţă cantitativă „mult - multă“ în fragmentul literar ce surprinde atitudinea poporului la moartea conducătorului său: *„... Iară pre Ştefan-Vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere, în mânăstire în Putna, care era zidită de dânsul. Atâta jale era, de plângeau toţi ca după un părinte al său, că cunoştiia toţi că s-au scăpatu de mult bine şi de multă apărătură...“*

Scanned with OKEN Scanner

Iscusita zăbavă menită slovei și cărților

Miron Costin

Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace

Capul al șaselea

De numerile neamului acestor țări și de port și de limba graiului, de unde au luat, așijderea și de tunsura, care să află și acmu la prostime pe supt munte, lăcuitorii ce sântu și de lege creștinească, de unde au luat (fragmente)

Mare dovadă neamurilor, din ce rădăcină și izvor sântu, numile care au și în de sine și la alte țări streine și măcară că nici un neam nu ieste în toată lumea să aibă numai un nume, ci unile dispre capetile cele dintâi a vreunui norod stăpânitoare, alte nume sântu di pre locuri, de unde sântu începute, multe di pre cetăți mari, multe de pre ape vestite. [...]

[...] Așa și neamul acesta, de carele scriem, al țărâlor acestora, numele vechiu și mai direptu ieste rumân, adecă râmlean, de la Roma. Acesta nume de la discălicatul lor de Traian, și cât au trăit până la pustiirea lor di pre aceste locuri și cât au trăitu în munți, în Maramoroș și pe Olt, tot acest nume au ținut și țin până astăzi și încă mai bine muntenii decât moldovenii, că ei și acum zic și scriu țara sa „rumânească", ca și românii cei din Ardeal.

Iară streinii și țările împrejur le-au pus acestu nume vlah, de pe vloh, cum s-au mai pomenit, valios, valascos, olah, voloșin, tot de la streini sântu puse aceste numere, de pre Italiia, cărora zic vloh. Apoi mai târziu, turcii, de pre numele domnului carile au închinat țara întâi. [...]

[...] Măcar dară că și la istorii și la graiul și streinilor și în de sine cu vreme, cu vacuri, cu primenele au și dobândescu și alte numere, iară acela carile ieste vechiu nume stă întemeiat și înrădăcinat: rumân. Cum vedem că, măcară că ne răspundem

Coordonate ale vieții și operei

Miron Costin (1633–1691) s-a afirmat în tripla calitate de cronicar, istoriograf și poet, fiind cel mai erudit dintre cronicarii români. Fiu al hatmanului Ion Costin, el și-a făcut studiile în Polonia, la colegiile iezuite din orașele Bar și Camenița. A dobândit o cultură întinsă și sistematică, de profil umanist și clasicist. Avea bogate cunoștințe de literatura și istorie antică, de geografie, logică, teologie și de limbi străine. Vorbea cursiv polona, rusa, ucraineana, limbile turcă și maghiară, scriind și în limba latină. Averea și cultura i-au asigurat un loc de frunte printre marii boieri, îndeplinind funcții de prim rang în stat, ca, de pildă, acelea de pârcălab, comis, vornic și mare logofăt.

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

În cei treizeci și opt de ani petrecuți în Moldova, cronicarul a fost martor direct la succedarea a nouăsprezece domnitori, fapt ce dovedea instabilitatea politică a epocii. Preocupat de menținerea autorității boierești în fața domnitorilor despotici, Miron Costin a intrat în conflict cu domnitorul Constantin Cantemir. Acesta, descoperind un complot boieresc împotriva sa, la care bănuia că participase și fratele cronicarului, a poruncit, în 1691, asasinarea fraților Velicico și Miron Costin, lângă Roman. Ulterior, Ion Neculce va deplânge moartea timpurie a predecesorului său, susținând nevinovăția acestuia.

Creația sa este diversă, fiind alcătuită din istoriografie, literatură, discursuri și corespondență. ***Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace*** cuprinde istoria Moldovei pe o durată de șaizeci și șase de ani și se poate grupa în trei părți distincte: perioada până la domnia lui Vasile Lupu, de treizeci și nouă de ani, domnia lui Vasile Lupu, care a durat nouăsprezece ani, și cei opt ani după încheierea domniei acestuia, ce sunt prezentați într-o formă memorialistică.

De neamul moldovenilor este o creație istorică și patriotică, prin care se reafirmă ideea latinității limbii și a poporului nostru. Folosind surse de inspirație antice, renascentiste și contemporane, Costin argumentează științific etnogeneza românilor, continuându-l pe Grigore Ureche. În limba polonă, a redactat ***Cronica polonă*** și ***Poema polonă***, ambele cuprinzând istoria – privită în paralel – a Moldovei și a Munteniei. A fost preocupat și de evoluția în timp a Transilvaniei, scriind ***Istoria de Crăiia Ungurească***.

acum moldoveni, iară nu întrebăm: „știi moldovenește?", ce „știi românește?", adecă rămlenește, puțin nu zicem: „știs romanițe?" pre limba latinească. Stă dară numele cel vechiu ca un temei neclătit, deși adaog ori vremile îndelungate, ori streinii adaog și alte numere, iară cela din rădăcină nu să mută. Și așa ieste acestor țări și țărâi noastre, Moldovei și Țărâi Munteneștí numile cel direptu de moșie, ieste rumân, cum să răspundu și acum toți aceia din țările ungurești lăcuitori și muntenii țara lor și scriu și răspundu cu graiul: Țara Românească.

Abordarea textului în clasă

- Citiți și interpretați afirmațiile lui Miron Costin din succinta „Predoslovie" ce inaugurează cronica propriu-zisă.
- Comentați cele dintâi *Stihuri de descălecatu Țărâi* închinate de cronicarul-poet momentului etnogenezei românești.

„Neamul Țărâi Moldovei de unde să trăgănează
Din țările Râmului, tot omul să-creadză.
Traian întâiu, împăratul, supuindu pre dahii,
Dragoș apoi în moldoveni premenindu pre vlahii,
Martor este Troianul, șanțul în țara noastră,
Și Turnul-Săverinul, munteni, în țara voastră."

- Parcurgeți integral capitolul al șaselea al operei *De neamul moldovenilor...*, analizând varietatea argumentelor scriitorului în favoarea romanității poporului și a limbii noastre.

Repere de interpretare

Locul operei studiate în ansamblul creației autorului

Gânditor laborios și organic, Miron Costin și-a conceput inițial *Letopisețul...* ca parte a unui întreg, în care începutul trebuia să fie *De neamul moldovenilor*, demonstrație argumentată și polemică despre *„semința care trăiește până acum în Moldova și în Țara Românească și cât norod ieste în Ardeal – cu acest nume: rumân"*. Treptat, eruditul scriitor a adunat atâta material documentar și a consultat nenumărate izvoare interne, dar mai ales externe, încât și-a dat seama că va depăși dimensiunile unei introduceri la cronica propriu-zisă, realizând o carte independentă. Nu numai dimensiunile operei în sine l-au îndemnat la separarea ei de cronică, ci și importanța temei abordate atât pentru moldoveni, pentru locuitorii celorlalte provincii românești, cât și pentru cei din țările învecinate. Astfel, la peste zece ani de la elaborarea *Letopisețului...*, după 1686, el a redactat-o în șapte capitole, fiind prima carte despre originile etniei noastre, destinată conștientizării poporului în privința originii sale latine, precum și a limbii pe care o vorbea.

De neamul moldovenilor... nu numai că întărește afirmațiile susținute în cronică, dar este o carte în strânsă legătură ideatică cu *Cronica polonă* și cu *Poema polonă*, în cea dintâi, mai ales, cronicarul dovedind ideea romanității poporului său – cu ample ilustrații de vocabular comparativ – și modul cum s-au format statele feudale românești, pentru uzul cititorilor străini.

Scanned with OKEN Scanner

Prima tentativă de sincronizare cu istoria europeană

Precum *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-Vodă încoace...*, *De neamul moldovenilor...* este prima **tentativă de sincronizare** a Ţărilor Române cu istoria celor europene, dar mai ales cu dezvoltarea civilizaţiei şi a limbii italiene, formate dintr-o obârşie comună cu românii şi limba lor: latina. Podul şi „valul" lui Traian, cetăţile, inscripţiile, monezile, portul, studiul comparativ al obiceiurilor de înmormântare (îndeosebi al bocetelor intonate ca la romani), limbile apropiate ca structură sunt tot atâtea dovezi ale latinităţii acestui neam. Două popoare care se aseamănă frapant prin *„nume, obiceiuri, hire şi grai"* provin dintr-un izvor etnic comun: ginta latină.

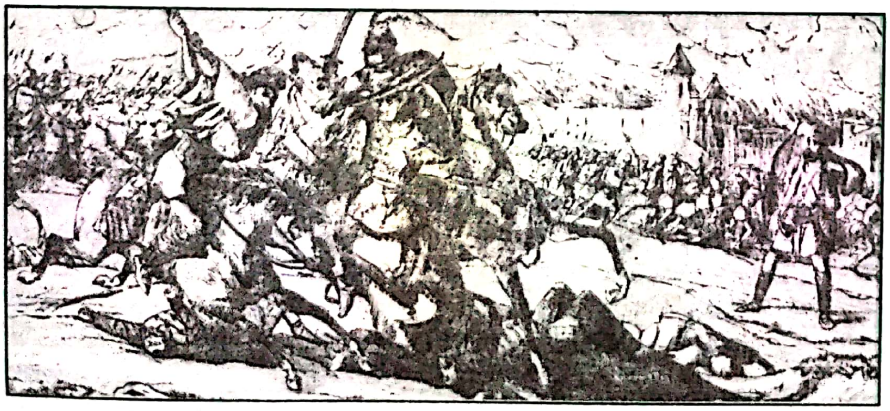
Trăsăturile sintetice ale operei şi varietatea tematică

Orizontul cultural vast al cărturarului moldovean i-a facilitat amploarea, varietatea şi noutatea argumentaţiei folosite. Opera lui este o sinteză istorico-geografică cu intenţii monografice, apelând – prima oară – la elemente de: etnografie, psihologie socială, dovezi filologice, mitologie comparată (latină şi autohtonă), studiu arheologic. Miron Costin a fost şi iniţiatorul celei dintâi încercări de a pune etnografia în poziţia ei firească de ştiinţă auxiliară a istoriei, fiind urmat, în acest sens, de savantul Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*. Marile teme abordate în succesiunea celor şapte capitole denotă un efort atotcuprinzător de a prezenta originea Imperiului Roman şi a puterii sale nu numai militare, ci şi culturale, personalitatea distinctă a populaţiilor dacice, viaţa lor în geografia carpatină, relaţiile cu romanii până la cucerire, supunerea Daciei de către Traian, formarea poporului român pe baza continuităţii elementului daco-romanic şi după retragerea aureliană.

Cu ideea unităţii de origine romană a poporului trăitor pe vechiul teritoriu al Daciei, pe care a preluat-o de la Grigore Ureche, Costin a inaugurat seria dezbaterilor ce aveau să fie continuate de stolnicul Constantin Cantacuzino şi amplificate de către Dimitrie Cantemir şi iluminiştii Şcolii Ardelene.

De neamul moldovenilor... are şi un vehement **ton polemic**, determinat de combaterea interpolatorilor (copişti care intervin cu opinii proprii în cuprinsul cronicilor) *Letopiseţului...* lui Grigore Ureche, mai ales a lui Simion Dascălul, care, profitând de pierderea manuscrisului original, susţinuse aberaţia că moldovenii ar fi provenit din „tâlharii" stabiliţi cu forţa în Dacia.

Alexandru Asachi, *Bătălia de la Baia* (gravură)



Capitolul I

Talentul poetic şi l-a dovedit prin publicarea poemului filozofic ***Viaţa lumii***, ce constituie o meditaţie pe tema „soartei schimbătoare" (în latină – *fortuna labilis*). Este primul scriitor român care dezvoltă ideea pesimistă a curgerii ireparabile a timpului, marcând efemeritatea existenţei umane. Pentru prima dată în literatura română, un scriitor construieşte viziunea unui dezechilibru cosmic şi a unei posibile stingeri universale, anticipându-l strălucit pe Mihai Eminescu, cel din ***Scrisoarea I***. Acest poem filozofic a fost redactat în versuri lungi de 13–14 silabe şi cuprinde primele noţiuni de versificaţie şi de teorie literară, care aveau să-l influenţeze pe Dimitrie Cantemir.

Personajul central al cronicii lui Costin a fost domnitorul Vasile Lupu, prezentat într-o evoluţie socială şi psihologică de la condiţia boierului leal, la cea de personaj ambiţios şi dornic să acceadă cu orice preţ la putere, de la domnul cumpătat şi omenos, la conducătorul trufaş, care va pierde conducerea Moldovei. Dornic să-şi extindă puterea şi asupra ţărilor învecinate, Vasile Lupu a intrat în conflict cu Matei Basarab, conducătorul Ţării Româneşti, care l-a învins în câteva războaie. Voievodul moldovean s-a aliat cu cazacii, silindu-şi fata, pe frumoasa domniţă Ruxandra, să se căsătorească cu fiul conducătorului cazacilor, episod preluat şi narat chiar de Mihail Sadoveanu în romanul istoric ***Nunta domniţei Ruxanda***. Miron Costin meditează asupra firilor omeneşti, asupra trufiei considerate drept principala cauză a erorilor umane fatale şi asupra lipsei de responsabilitate politică şi morală a multora dintre contemporanii săi.

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

Sfârșitul dramatic al majorității personajelor l-a impresionat în mod deosebit, precum moartea lui Constantin Movilă, omorârea lui Vasile Stroici după lupta de la Cornul lui Sas, trădarea lui Vasile Lupu de către propriul său logofăt, Gheorghe Ștefan, uciderea nemotivată a lui Miron Barnovski, din ordinul turcilor, și a altora. Toate întâmplările sunt prezentate cu rigoarea conștiinței de istoric și de artist ce se simte răspunzător pentru afirmațiile sale într-o operă „*vecinică*", destinată urmașilor.

Conștiința de neam și de limbă a românilor

Miron Costin este și primul om de cultură român care a valorificat numele însuși al poporului, în semnificația căruia a văzut un argument limpede al originii sale romanice. Locuitorii celor trei provincii, chestionați ce grai vorbesc, răspund la unison că ei pronunță românește, nu moldovenește, nici muntenește sau ardelenește. Variantele dialectale sunt minime, mai ales la nivelul vocabularului, de aceea românii se înțeleg ușor între ei, din orice parte a teritoriului locuit de ei ar proveni. Așadar, dovezile peremptorii ale originii latine și ale continuității vieții populației romanizate pe teritoriul dacic sunt: numele poporului și persistența lui în timp, care vine de la „râmlean", adică urmaș al Romei, limba sa unitară care a conservat structura gramaticală a latinei, trăsăturile etnopsihologice ale națiunii (moravurile, riturile, portul popular) și vestigiile arheologice răspândite pe toată suprafața țării. Miron Costin recunoaște și influențele exercitate de graiurile popoarelor migratoare (îndeosebi ale celor slave), dar care s-au manifestat exclusiv la nivelul lexicului, fără a mai putea afecta structura de bază a limbii române: „*Și așa ieste acestor țări și țărâi noastre, Moldovei și Țărâi Muntenești numile cel direptu de moșie, ieste rumân, cum să răspundu și acum toți aceia din țările ungurești lăcuitori și muntenii țara lor și scriu și răspundu cu graiul: Țara Românească*".

Motivația complexă a redactării operei

După ce cugetul său lucid a stat „*multă vreme la cumpănă*" dacă să-și asume întreita responsabilitate – istorică, culturală și etică – , umanistul cărturar a acceptat „truda" uriașă a vastei documentări, necesare pentru „*a scoate la iveală felul neamului, din ce izvor și seminție sântu lăcuitorii țărâi noastre*". El a oferit viitorimii – o dată cu lucrarea sa – și o lecție de suflet patriot, „*căci a lăsa iarăși nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durere*". Dumnezeu, în viziunea armonioasă a lui Costin, și-a iubit creația cea mai frumoasă – omul – de vreme ce i-a dăruit spiritul, al cărui rezultat este „*scrisoarea*", adică opera artistică. Conștient de valoarea ei, el o numește, metaforic, „*iscusită oglindă minții omenești*", prin intermediul căreia urmașii „*dacă vor nevoi, cele trecute cu multe vremi le vor putea ști și oblici*".

„*... destul de dânsul* (Grigore Ureche, n.n.) *și atâta, câtu poate să zică fieștecare că numai lui de această țară i-au fostu milă, să nu rămâie întru întunericul neștiinței...*"

„*Nici ieste șagă a scrie ocară vecinică unui neam, că scrisoarea ieste un lucru vecinicu [...]. Eu voi da seamă de ale mele, câte scriu...*"

„*Puternicul Dumnezeu, cinstite, iubite cititoriule [...], să-ți dăruiască cândva și mai slobode veacuri, întru care, pe lângă alte trebi, să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta și mai frumoasă, și mai de folos în toată viiața omului zăbavă decâtu cetitul cărților...*"

Exerciții de redactare și compoziții

- Rezumați antologica „Predoslovie" la opera *De neamul moldovenilor...* și interpretați semnificațiile conținutului său de idei estetico-morale.
- Argumentați de ce mari oameni de cultură români au reținut, ca emblematice pentru activitatea lor, unele dintre maximele lui Miron Costin: Titu Maiorescu a încrustat deasupra intrării în camera sa de lucru formula „*Biruit-au gândul...*"; A.D. Xenopol deschidea *Istoria românilor* cu motoul: „*Iară nu sântu vremile supt cârma omului, ce bietul om supt vremi...*", iar G. Călinescu încheia prefața la monumentala sa *Istorie a literaturii române...* cu mândra constatare: „*Nasc și în Moldova oameni!*"

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Legenda

definiţie,
clasificare,
caracteristici,
reprezentare în literatură

● Termenul provine din fr. *légende*, lat. *legenda* –„ceea ce trebuie citit, naraţiune".

Legenda este o specie a literaturii populare şi culte, aparţinând genului epic, mai ales în proză, dar şi în versuri, de obicei redusă ca dimensiune, care, utilizând elemente miraculoase sau fantastice, tinde să dea o explicaţie genetică şi, în general, cauzală unui eveniment din realitate.

Legendele se clasifică în:

– mitologice (inclusiv cele considerate de folcloriști „religioase");

– istorice.

Legendele mitologice atribuie originea, existenţa şi caracteristicile fenomenelor avute în vedere (geneza cosmosului, a astrelor, a Pământului, a florei, a faunei etc.) unor făpturi imaginare, supranaturale (amintind, uneori, de cele din basme: muma pădurii, piticii, zânele etc.).

Legendele istorice apelează uneori în chip fantezist, pentru acelaşi fel de explicaţii, la evenimente şi personaje reale. Legenda istorică nu cuprinde, în mod obligatoriu, aspecte fantastice ori fabuloase.

În vechime, termenul a fost folosit pentru orice povestire cu un grad minim de verosimilitate. Apropiată de snoavă, de poveştile cu animale, de basme şi, uneori, de baladele voinicești, legenda se deosebeşte funcţional de toate acestea prin tendinţa ei explicativă şi prin fantasticul subordonat acesteia.

Legendele populare au trecut în literatura cultă, ca tematică şi structură. Studierea lor duce la cunoaşterea gândirii şi a istoriei populare, a mitologiei şi a credinţelor, a artei narative a poporului.

În perioadele mai vechi, legenda a suplinit istoria, iar în alte perioade a completat-o. Cele mai cunoscute scrieri ale

Pierre de Cortone, *Romulus şi Remus încredinţaţi lui Faustulus*

Antichităţii – *Iliada* şi *Odiseea* – au nuclee epice bazate pe legende istorice.

Alteori, legendele au fost consemnate ca atare, cum s-a întâmplat cu cele cuprinse în *O samă de cuvinte ce sântu audzite din om în om...*, de la începutul cronicii lui Ion Neculce. Unele dintre acestea au fost prelucrate, la rândul lor, de scriitori, cum au procedat Dimitrie Bolintineanu, (*Legende istorice)* şi Vasile Alecsandri (*Legende).*

Scanned with OKEN Scanner

Semănătorul de istorii și legende

Ion Neculce

Coordonate ale vieții și operei

Fiu al lui Ienache Neculce și al Catrinei Cantacuzino, Ion Neculce (aproximativ 1672–1745) a avut parte de o copilărie zbuciumată, familia refugiindu-se în Muntenia, la stolnicul Constantin Cantacuzino. Reîntors în Moldova, intră în viața publică, îndeplinind funcții importante, precum cele de postelnic, spătar, caimacan (locțiitor de domn), mare hatman și mare vornic. Existența sa a fost plină de elemente dramatice și de schimbări neașteptate ale sorții: de la situația de caimacan va ajunge pribeag, după încheierea domniei lui Dimitrie Cantemir, trăind în Rusia vreme de nouă ani, până în 1720. A fost mare spătar, sfetnic apropiat și hatman al lui Dimitrie Cantemir. ▶▶▶

O samă de cuvinte ce sunt auzite din om în om, din oameni vechi și bătrâni, și în „Letopiseț" nu sunt scrise...

(fragmente)

III. Ştefan-vodă cel Bun, când s-au apucat să facă mănăstirea Putna, au tras cu arcul Ştefan-vodă dintr-un vârvu de munte ce este lângă mănăstire. Şi unde au agiunsu săgeata, acolo au făcut prestolul în oltariu. Şi este mult locu de unde au tras până în mănăstire. Pus-au şi pe trii boierenaşi de au tras, pre vătavul de copii şi pre doi copii din casă. Deci unde au căzdut săgeata vătavului de copii au făcut poarta, iar unde au căzdut săgeata unui copil din casă au făcut clopotniţa. Iar un copil din casă dzicu să fie întrecut pe Ştefan-vodă şi să-i fie căzdut săgeata într-un deluşel ce să cheamă Sion, ce este lângă mănăstire. Şi este sămnu un stâlpu de piatră. Şi dzic să-i fie tăiat capul acolo. Dar întru adevăr nu să ştie, numai oamenii aşe povestescu. Fost-au şi bisericuţă de lemnu întru acel deluşel şi s-au răsipit, fiind de lemnu. Şi aşe au fost făcut mănăstirea de frumoasă, tot cu aur poleită, zugrăvală mai mult de aur decât zugrăvală, şi pre dinlăuntru şi pre denafară, şi acoperită cu plumbu. Şi dzicu călugării să fie fost făcut şi sfeşnicile cele mari şi cele mici şi policandru şi hora tot prisne de argint, şi pe urmă să li fie luat un domnu şi să fie făcut alteli de spije, care le-am apucat şi noi. Iar strâcându-să un clopot mare la mănăstire şi făcând călugării clopotul a doa oară, au pus aceste toate ce scriu mai sus în clopot, ca să fie mai mare.

VII. Ştefan-vodă cel Bun, vrând să margă la biserică întru o duminică dimineaţa, la liturghie, în târgu în Vasluiu, şi ieşind în polimari la curţile domneşti ce era făcute de dânsul, au audzit un glas mare de om strigând să aducă boii la plug. Şi mirându-să ce om este acela să are duminica, şi îndată au trimis în toate părţile,

Scanned with OKEN Scanner

ca să-l găsască pre acel om, să-l aducă la dânsul. Şi l-au aflat pre om în sus, pre apa Vasluiului, cale de patru ceasuri, arând la o movilă ce să cheamă acum Movila lui Purcel. Că pe acel om încă îl chema Purcel. Şi ducându-l pre acel om la Ştefan-vodă, l-au întrebat Ştefan-vodă; el au strigat aşe tare, şi pentru ce ară duminica? El au dzis că au strigat el să aducă boii la plug, şi ară duminica, că este om sărac, şi într-alte dzile n-au vrut frate-său să-i de plugul, şi acum duminica i-au dat. Deci Ştefan-vodă au luat plugul fratelui celui bogat şi l-au dat fratelui celui săracu, să fie a lui.

Abordarea textului în clasă

- Citiţi în întregime legenda a III-a, care cuprinde două părţi distincte legate de istoricul mănăstirii Putna, şi interpretaţi semnificaţiile celei de-a doua părţi, referitoare la păstrarea arcului vestit şi a paharului din care a băut Ştefan cel Mare.
- Povestiţi conţinutul legendei a V-a despre aprodul Puricè, strămoşul familiei domnitoare a Movileştilor, punându-l în antiteză cu fapta regretabilă atribuită lui Ştefan din legenda a III-a.
- Citiţi şi comentaţi poemul *Copilul din casă*, care face parte din volumul de *Legende istorice* al lui Dimitrie Bolintineanu, punând accent pe sensurile următoarelor versuri:

  „... Un bătrân îi zice: « – Domnii din vechime
  Ar fi dat lui cinste, căci a tras mai bine.
  Doamne al Moldovei: tu l-ai pizmuit,
  Domnul pân' la şerbu-i azi s-a coborât!
  Dacă dai tu morţii cei cu hărnicie,
  Cu acei nemernici ce-ar putea să fie?...»"
- Justificaţi de ce cronicarul înfăţişează – în ipostaze contrastante – personalităţi bine cunoscute ale istoriei naţionale, dintre care se reliefează Ştefan cel Mare şi Vasile Lupu.

Repere de interpretare

Ştefan cel Mare – în oglinzile paralele ale legendelor istorice

Legenda a III-a din *O samă de cuvinte* este legată de ridicarea construcţiei mănăstirii Putna, în 1466, lăcaşul sfânt devenit cel mai drag lui Ştefan cel Mare, acela în care şi-a exprimat dorinţa testamentară de a fi şi îngropat. Conform obiceiurilor străvechi practicate la înălţarea unor edificii sacre, ctitorul participa la un ritual iniţiatic, cel al tragerii cu arcul. Domnitorul a tras primul, şi unde s-a oprit săgeata lui, s-a fixat locul binecuvântat al altarului bisericii. Ştefan, datorită virtuţilor fizice înnăscute, dar şi exersate în nenumărate războaie, era recunoscut în epoca sa ca un arcaş neîntrecut. Cronicarul a şi recunoscut admirativ că „*este mult locu de unde au tras până în mănăstire*". După voievod şi-au mai încercat destoinicia întâi vătaful copiilor din casa domnului, apoi doi dintre ucenicii săi. Copiii din casă nu erau feciorii domnitorului, ci fii de boieri nevârstnici, între 14 şi 18 ani, care

Capitolul I

▶▶▶ A comandat oastea moldovenească în bătălia de la Stănileşti din 1711, care s-a încheiat cu alungarea de pe tron a lui Dimitrie Cantemir, prăbuşirea domniilor autohtone şi debutul celor fanariote. În 1731, Grigore Ghica l-a numit mare vornic al Ţării de Sus, calitate în care el şi-a început redactarea cronicii. Avea şaizeci de ani şi o experienţă de viaţă bogată şi dramatică, fiind martorul intrigilor, al comploturilor şi al decăderii naţionale după alungarea domnilor pământeni.

Cronica sa înfăţişează istoria Moldovei vreme de optzeci şi doi de ani şi se intitulează ***Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Ioan Mavrocordat.*** ▶▶▶

„... iară de la Duca-vodă cel bătrân înainte [...], nici de pre un izvod al nemărui, ce au scris singur, dintru a sa ştiinţă, cât s-au tâmplat de au fost în viiaţa sa. Nu i-au mai trebuit istoric strein să citească şi să scrie, că au fost scrisă în inima sa."

GLOSAR de termeni arhaici

carte – scrisoare, epistolă, dovadă, act scris
hvală – trufie, aroganţă
numere – forma veche de plural pentru *nume*
a oblici – a afla, a descoperi, a prinde de veste
a prăvi – a face; aici: a trece, a parcurge
scrisoare – operă literară, lucrare artistică
şagă – glumă, lucru neînsemnat
voroavă – conversaţie, convorbire, discurs, cuvânt

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

În fruntea ***Letopiseţului...*** au fost aşezate patruzeci şi două de legende istorice, reunite sub titlul ***O samă de cuvinte ce sunt auzite din om în om, din oameni vechi şi bătrâni, şi în „Letopiseţ" nu sunt scrise...*** Cronicarul motivează separarea legendelor de ***Letopiseţ...*** prin faptul că ele dezvăluie întâmplări verosimile, dar neatestate de documentele istorice: *„deci cine le va citi şi le va crede, bine va fi, iar cine nu le va crede, iară va fi bine: cine precum îi va fi voia, aşa va face..."* Aceste legende aduc mărturii revelatoare despre domnitori precum Ştefan cel Mare, Petru Rareş, Vasile Lupu, Gheorghe Ştefan, iar cea mai vastă naraţiune cuprinde evocarea lui Nicolae Milescu spătarul, supranumit „Cârnul", povestire pilduitoare, marcată de câteva evenimente aventuroase.

Letopiseţul... cuprinde douăzeci şi cinci de capitole, corespunzătoare celor douăzeci şi cinci de domnii ale perioadei înfăţişate de cronicar. Eroii principali sunt, însă, numai paisprezece domnitori, unii conducând Moldova de două sau chiar de câte trei ori, dovadă a instabilităţii politice din acea frământată epocă.

Exemple de conducători cu rol nefast sunt Gheorghe Duca cel Bătrân şi Dumitraşcu Cantacuzino. Figurile luminoase de voievozi sunt desprinse din familia Cantemireştilor. ***Letopiseţul...*** lui Neculce marchează **debutul prozei literare româneşti,** autorul fiind considerat primul povestitor-artist român. Numeroase sunt portretele literare dedicate atât voievozilor apreciaţi de autor, cât şi celor blamaţi pentru a fi contribuit la decăderea ţării lor. Pe Neculce nu l-a interesat atât evoluţia istorică, cât – mai ales – argumentarea, prin fapte, a defectelor şi a calităţilor omeneşti.

▶▶▶

aveau şansa să îl servească direct pe conducătorul ţării şi să se formeze – ca oşteni şi ca viitori dregători – în preajma lui. Unul dintre adolescenţi a tras cu arcul la o distanţă atât de mare, încât *„dzicu să fie întrecut pe Ştefan-Vodă şi să-i fie căzut săgeata într-un deluşel ce se cheamă Sion, ce este lângă mănăstire..."* Legenda spune că domnul s-a mâniat şi n-a suportat ofensa de a fi fost depăşit de un copilandru, poruncind decapitarea lui. Drept mărturii ale acestei fapte cumplite, s-au ridicat *„un stâlpu de piatră"*, marcând locul performanţei tânărului arcaş, şi *„o bisericuţă de lemnu"* în amintirea celui sacrificat pe nedrept.

Legenda confirmă o celebră afirmaţie a lui Grigore Ureche, referitoare la caracterul impulsiv şi sângeros al voievodului moldovean, cel *„mânios şi degrabă vărsătoriu de sânge nevinovat"*. În loc să-şi stăpânească mândria lezată de faptul că fusese întrecut la tragerea cu arcul, să laude vrednicia tânărului şi să facă din el un militar încercat şi devotat ţării, Ştefan l-a ucis, încercând să-şi salveze prestigiul de arcaş nebiruit. El n-a putut suporta nu atât faptul de a fi fost depăşit de un încercat soldat moldovean într-o întrecere cu arcurile, cât mai ales umilinţa de a fi avut drept competitor şi de a fi fost învins de un ins foarte tânăr, necunoscut şi lipsit de experienţă ostăşească. Deoarece ritualul se desfăşurase cu o numeroasă asistenţă publică, voievodul a intenţionat să-i intimideze şi pe martorii oculari care ar fi avut îndrăzneala să răspândească vestea că domnul ţării fusese întrecut de un copil din casă. Orgoliul rănit al militarului de excepţie, care a fost Ştefan cel Mare, a covârşit momentan judecata imparţială a conducătorului de stat. El s-ar fi acoperit de laude, dacă ar fi avut mărinimia să recunoască destoinicia tânărului slujitor şi s-o recompenseze, eventual, aşa cum va proceda, în 1486, cu aprodul Purice, într-o altă împrejurare dramatică pentru el.

Legenda a VII-a relatează cum, într-o frumoasă zi de duminică, Ştefan cel Bun se pregătea să asiste, în târgul Vasluiului, în prezenţa unui impresionant alai, la sfânta slujbă a liturghiei. Fire evlavioasă, înălţând (spune legenda a II-a) tot atâtea biserici câte războaie a purtat, sfătuindu-şi oştenii care-l elogiau să mulţumească întâi lui Dumnezeu şi apoi priceperii lui militare, domnitorul ţinea cu strictеţe la păstrarea legilor şi a obiceiurilor creştineşti. Unul dintre acestea era şi respectarea duminicii ca pe o zi închinată divinităţii, ceremoniilor religioase şi odihnei trupeşti. Ieşind în curtea domnească, Ştefan a auzit un om care solicita *„cu glas mare"* să-i fie înjugaţi boii la plug. Domnul a cerut să fie căutat cel care, voind să muncească în zi sfântă,

Panaghiar donat de Ştefan cel Mare Mănăstirii Neamţ

Scanned with OKEN Scanner

Theodor Aman, *Ştefan cel Mare şi aprodul Purice*

păcătuia. Calm şi prudent, Ştefan n-a trimis slujitorii să-l pedepsească pe cel ce încălca o lege sacră, ci să-l aducă înaintea lui, ca să-i cunoască temeinicia motivaţiilor. Cel căutat se numea Purcel şi era un om atât de sărac, încât nu dispunea nici măcar de un plug cu care să-şi are ogorul, ci îl împrumuta de la fratele său, care era mai înlesnit. Din rapacitate şi din lipsă elementară de omenie, ca să nu-şi diminueze cu nimic profitul, cel avut împrumuta fratelui sărman plugul său numai în zi de sărbătoare. Aşadar, bogatul făcea legea pământului, iar Purcel, resemnat, muncea în fiecare duminică. Ştefan ar fi putut să-i dăruiască omului necăjit un plug nou, dar el *„au luat plugul fratelui celui bogat şi l-au dat fratelui celui sărac, să fie al lui"*. Voievodul i-a oferit, astfel, o dublă lecţie morală celui dintâi: că avuţiile sunt trecătoare pe lume şi că s-ar fi cuvenit măcar să-şi respecte fratele ca pe un egal, împrumutându-i unealta de muncă cel puţin într-o zi lucrătoare, pentru că şi el avea dreptul creştinesc la repausul duminical, într-o zi hărăzită vieţii sufleteşti.

Cele două legende istorice prezintă, într-un stil elocvent, lapidar şi pilduitor, aspecte morale contrastante atât în personalitatea lui Ştefan cel Mare, cât şi în firea omului în genere: injustiţia datorată impulsivităţii şi orgoliului lezat, în antiteză cu gestul justiţiar, asigurat de raţiunea imparţială şi de simţul diplomatic în virtutea cărora acţionează omul de stat. Stăpânul n-are nici un drept – moral sau civic – de a-şi ucide slujitorul, numai pentru că acela i s-a dovedit superior într-o privinţă. Legile umane trebuie date şi respectate în beneficiul tuturora, nu numai în folosul celor bogaţi şi puternici; totodată, regulile laice nu pot prevala asupra legilor sfinte, statornicite de Dumnezeu însuşi, deoarece acestea din urmă rămân neclintite şi dau semnificaţie perpetuă condiţiei umane.

Valoarea documentară şi artistică a celor 42 de legende istorice

Ion Neculce a făcut, în mod evident, o selecţie în noianul de povestiri fabuloase care circulau în epocă pe seama personalităţilor istorice, înregistrându-le pe cele „mai alese", adică mai deosebite prin problematica ridicată, şi mai verosimile, pentru a merita să fie consemnate.

Capitolul I

▶▶▶

Ducând el însuşi o viaţă aventuroasă, Neculce era atras de senzaţional şi de întâmplările ieşite din comun. Limbajul cronicii a renunţat la clasicitatea savantă a lui Miron Costin, preferând exprimarea plastică, uzuală, bazată pe limba populară. El a introdus **stilul paremiologic**, adică vorbirea în pilde înţelepte prin abundenţa proverbelor citate: *„pasărea vicleană dă singură în laţ"*, *„mielul blând suge la două maice"*, *„au stins bine focul cu paie"*, *„calul râios găseşte copaciul scorţos"*. Întrucât domnia lui Dimitrie Cantemir – la care a participat direct – se află în centrul operei sale, creaţia autorului are un caracter **memorialistic**. Neculce s-a bizuit pe observaţiile sale directe asupra indivizilor, asupra psihologiei maselor şi asupra faptelor acestora. Modalitatea narativă directă, stilul firesc şi apropiat de cel popular, conţinutul epic şi general-uman atât al cronicii, cât şi al legendelor, toate au constituit un bogat izvor de inspiraţie al literaturii noastre ulterioare: poeţi ca Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, George Coşbuc au versificat multe dintre temele propuse de suita legendară din ***O samă de cuvinte...***; prozatori remarcabili, precum Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu, Mihail Sadoveanu, au valorificat din plin vechile cronici şi s-au considerat urmaşi ai operei artistice scrise de Ion Neculce.

„Că mulţi istorici străini, de alte ţări, nu le ştiu toate câte se fac într-alt pământu. Tot mai bine ştiu cei de locu decât cei streini..."

Scanned with OKEN Scanner

„Deci fraţilor, cetitorilor, cu cât veţi îndemna a ceti pre acest letopiseţu mai mult, cu atâta veţi şti a vă feri de primejdii şi veţi fi mai învăţaţi a dare răspunsuri la sfaturi, ori de taină, ori de oştire, ori de voroavă, la domni şi la noroade de cinste..."

Prin intermediul lor, cronicarul devine **cel dintâi povestitor** care transformă voit cadrul strict informativ al relatărilor în tot atâtea fapte artistice adresate cititorilor, încercând să-i captiveze estetic şi să-i educe. Ei au dreptul de a delibera asupra credibilităţii întâmplărilor menţionate, dar – puternic implicaţi ideatic şi afectiv în desfăşurarea lor – nu se mai pot sustrage nici farmecului povestirii, nici judecării acţiunilor – corecte ori arbitrare – ale personajelor reînviate de pana scriitorului. Abil psiholog, Neculce a coborât eroii dintr-o aură de idealitate, neverosimilă prin însăşi perfecţiunea ei, umanizându-i prin menţionarea scăderilor inerente şi chiar a erorilor grave comise de aceştia. Faptele lor, uneori contradictorii, alteori blamabile de-a dreptul, le conferă adâncime sufletească şi complexitate umană, stârnind acut interesul receptorilor. Lectura incitantă a povestirilor despre unele acţiuni contradictorii îmbogăţeşte experienţa de viaţă a cititorilor, îi îndeamnă la reflecţie şi la autocunoaştere, îi formează moralmente. Astfel, cronica propriu-zisă şi legendele consemnate de Ion Neculce încheie o etapă a literaturii noastre, trasând **primul hotar estetic între letopiseţul cu valoare de document istoric şi proza literară** în care intervine subiectivitatea autorului ei. În fraza memorabilă ce încheie „Predoslovia" sa, Neculce se adresa cititorilor – prezenţi şi viitori – ca unor *„fraţi"* de suflet cărora le oferă întreaga sa operă sub forma unui decalog extins, unde vor găsi exemplele demne de urmat, ori pe acelea care îi *„vor feri de primejdii"*, dar mai ales vor afla pildele menite să-i facă conştienţi că se succed în timp unor *„domni şi noroade de cinste"*.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Motivaţi atenţia pe care o acordă moralistul Ion Neculce în *O samă de cuvinte...* unor voievozi cu o reputaţie nefastă în istoria ţării, precum: Despot-Vodă, Alexandru Lăpuşneanu, Gheorghe Ştefan, Ştefăniţă-Vodă (fiul lui Vasile Lupu) şi alţii.
- Argumentaţi varietatea tipologiilor umane prezentate în legende, de la voievozi (cei mai numeroşi) la mari boieri, vestiţi căpitani de oşti, oameni de litere (umanistul Nicolae Milescu), aprozi (boiernaşi din garda personală a unui domn), răzeşi, soţii şi fiice de voievozi ori copii de oameni săraci, plecaţi în lume (legenda a XXXVII-a).
- Rezumaţi în scris subiectul celei de a XXXVII-a legende şi demonstraţi importanţa sentimentului de prietenie şi a cuvântului dat în relaţia sufletească dintre oameni.
- Rezumaţi conţinutul celei mai ample legende (cea de a XLI-a) dedicate vieţii aventuroase a spătarului Nicolae Milescu, comentând faptul că inteligenţa şi cultura unui om nu pot compensa absenţa caracterului şi nici ingratitudinea faţă de binefăcătorul său: *„...Iar când au fost odată, nu s-au săturat de bine şi de cinstea ce ave la Ştefăniţă-Vodă, ce au şedzut şi au scris nişte cărţi viclene, şi le-au pus într-un băţu sfredelit şi le-au trimis lui Constantin-Vodă cel Bătrân Basarabă în Ţara Leşască, ca să se ridice de acolo cu oşti, să vie să scoată pre Ştefăniţă-Vodă din domnie..."*

Bibliografie

- Nicolae Cartojan – **Istoria literaturii române vechi**, Vol. II, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1980
- G. Călinescu – **Istoria literaturii române, de la origini până în prezent**, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti,1982
- Pompiliu Constantinescu – **Umanism erudit şi estetic**, studiu reprodus în **Scrieri**, vol. 6, Editura Minerva, 1980
- Nicolae Iorga – **Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică**, reeditare în seria „Arcade", Editura Minerva, 1977
- Dan Horia Mazilu – **Recitind literatura română veche**, Editura Universităţii, Bucureşti, vol. I, 1994; vol. II, 1998
- Nicolae Manolescu – **Istoria critică a literaturii române**, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1976
- Eugen Negrici – **Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin**, Editura Minerva, Bucureşti, 1972
- Alexandru Piru – **Literatura română veche**, ediţia a III-a, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1970

Scanned with OKEN Scanner

„Inorogul alb" al gândirii românești

Dimitrie Cantemir

Coordonate ale vieții și operei

Personalitate enciclopedică, „Inorogul alb" al gândirii românești, cum îl considera Lucian Blaga, Dimitrie Cantemir (1673–1723) s-a afirmat ca scriitor, istoric, geograf, filozof, teolog, lingvist, etnolog, folclorist și om politic. Era fiul cel mic al lui Constantin Cantemir, oștean experimentat, care urcase în ierarhia rangurilor boierești prin merite personale, devenind domn al Moldovei la sfârșitul veacului al XVII-lea. Om simplu (de origine răzășească), dar voievod-patriot, el și-a apărat țara de atacurile concertate ale turcilor, tătarilor și ale polonilor, educându-și fiii în același spirit. Conform uzanțelor vremii, mezinul familiei domnitoare a fost trimis la Constantinopol ca ostatic, trăind mulți ani în capitala Imperiului Otoman.

▶▶▶

Descrierea Moldovei

Capitolul al XVII-lea
Despre năravurile moldovenilor
(fragmente)

[...] Arcul îl întind foarte bine, asemenea se pricep să poarte sulița; dar totdeauna au izbândit mai mult cu spada. Numai vânătorii poartă puști și moldovenii socotesc că e un lucru de ocară să folosească această unealtă împotriva dușmanului la care nu ajungi nici prin meșteșugul războiului și nici prin vitejie. [...] Față de cei învinși se arată când blânzi, când cruzi, după firea lor cea nestatornică. Ei socotesc că este o datorie creștinească să ia viața unui turc sau tătar și pe acela care se arată blând cu aceștia îl socotesc că nu este bun creștin. [...]

[...] Chipul cu care primesc oaspeți străini și drumeți e vrednic de cea mai mare laudă; căci deși foarte săraci din pricina învecinării cu tătarii, totuși nu se dau înapoi niciodată să dea mâncare și găzduire unui oaspe și-l adăpostesc fără plată timp de trei zile, împreună cu calul său. Pe străin îl primesc cu fața voioasă, ca și când le-ar fi frate sau altă rudenie. Unii așteaptă cu masa de prânz până la al nouălea ceas din zi și, ca să nu mănânce singuri, își trimit slugile pe ulițe și le poruncesc să poftească la masă drumeții pe care îi întâlnesc. [...]

[...] Jocurile sunt la moldoveni cu totul altfel decât la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mulți roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decât la nunți. Când se prind unul pe altul de mână și joacă roată, mergând de la dreapta spre stânga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora; când stau însă într-un șir lung și se țin de mâini așa fel că fruntea și coada șirului rămân slobode și merg împrejur făcând felurite întorsături, atunci acesta se numește, cu un cuvânt luat de la leși, „danț". La nunți, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi și pe ulițe în două șiruri, unul de bărbați, iar celălalt de femei. La amândouă se alege o căpetenie, un om bătrân și cinstit de toți, care poartă în mână un toiag poleit cu aur sau unul pestrit, legat la capăt cu o năframă cusută frumos.

Scanned with OKEN Scanner

Tânărul Dimitrie a cunoscut în profunzime mediul musulman, învățând – pe lângă limbile occidentale – și cele orientale (turca, persana și araba), adăugând, la instrucția deja amplă, și cunoștințe de logică, medicină, științele naturii, astronomie și de muzică. Solid informat în variate domenii, politolog, diplomat înnăscut, beizadeaua creștină a câștigat încrederea sultanului Ahmed al III-lea, de la care a obținut favoarea de a consulta documentele istoriei imperiale, pe care le-a uzitat în realizarea celebrei opere ***Creșterea și descreșterea Curții otomane***, rămase și astăzi o lucrare de referință în bibliografia de specialitate. În 1710, Poarta otomană i-a încredințat domnia Moldovei, în speranța că îi va fi supus credincios după atâția ani petrecuți în Turcia. Domnia sa a durat, însă, numai opt luni de zile, până la bătălia de la Stănilești, din 1711.

Adevărat patriot – ca și tatăl său –, Dimitrie Cantemir a dorit să-și elibereze țara, intuind decăderea iminentă a forței militare otomane. Cu ajutorul marelui său hatman – omul politic și cronicarul Ion Neculce –, el a intenționat scoaterea Moldovei de sub influența turcească și apropierea ei de Rusia, noua putere europeană. Înfrângerea de la Stănilești, unde fusese aliat cu Petru cel Mare, a însemnat nu numai încheierea carierei sale politice, dar și începutul domniilor fanariote în Țările Române.

Aflat de atunci în exil, și-a dedicat viața studiilor umaniste și redactării principalelor sale opere istorico-literare. În 1714 a fost ales membru al Academiei din Berlin, ca recunoaștere a spiritului său progresist și a calității de cel mai bun specialist în problemele de orientalistică.

Până la urmă, însă, cele două rânduri se amestecă și joacă roată, în așa chip că fiecare bărbat însurat ține de mâna dreaptă pe nevasta lui, iar holteii țin fiecare de mână câte o fată de seama lor și le învârtesc împrejur. Uneori hora se învârtește în trei colțuri, în patru colțuri sau în forma unui ou, după voia și iscusința căpeteniei.

Abordarea textului în clasă

- Citiți, integral, opera studiată și prezentați în clasă – la alegere – un subcapitol aparținând uneia dintre părțile ample ale lucrării, motivând și alegerea făcută.
- Prezentați, oral, capitolele cu valențe etnografice din operă, și anume al XVIII-lea și al XIX-lea din „Partea politică", reliefând caracterul specific, solemn și fastuos al obiceiurilor de nuntă și de înmormântare la moldoveni.
- Evidențiați trăsăturile religioase ale moldovenilor, așa cum rezultă ele din capitolul întâi al părții a treia din lucrare; insistați asupra schiței explicative din finalul capitolului, despre eresurile, zeii locali, practicile magice etc. care constituie, de fapt, primul dicționar mitologic din cultura noastră națională.

Repere de interpretare

O creație literară majoră – *Istoria ieroglifică*

Cele două creații literare semnificative ale lui Dimitrie Cantemir sunt *Istoria ieroglifică*, scrisă între 1703 și 1705, **primul roman** din cultura națională, și *Descrierea Moldovei*, apărută în 1716, cea dintâi operă a **modernității** noastre spirituale, punând accent pe dezbaterea ideatică, notată într-un limbaj fluent.

Istoria ieroglifică prezintă – într-o cheie narativă simbolică – evenimente politice contemporane autorului și lupta acerbă pentru câștigarea supremației politice în Țările Române. Generalizând procedeul specific fabulei, personajele istorice sunt definite printr-o hieroglifă zoomorfă: Constantin Duca este „Vidra", Constantin Brâncoveanu – „Corbul", Mihail Racoviță – „Struțo-Cămila", iar Cantemir însuși se numește „Inorogul". Animalele sau păsările selectate cu atenție de autor fixează trăsătura dominantă de caracter a personajului uman vizat: Vidra – lăcomia, Corbul – tirania, Struțo-Cămila – prostia fudulă, Șoimul – îndrăzneala, Vulpea – viclenia, Cameleonul – ipocrizia, Inorogul – dimensiunea fantastică a unui erou enigmatic. Conflictul se desfășoară mai ales între „Corb" și „Inorog", punându-l în antiteză pe conducătorul luminat, care se implică în destinul țării lui cu tiranul lipsit de principii și de scrupule. În planul ficțiunii literare, nu faptele primează, ci controversa de idei susținută de protagoniștii travestiți în dihănii și în păsări.

Istoria ieroglifică este, concomitent, un roman de factură alegorică, un manual politic și un eseu filozofic, în care sunt dezbătute probleme legate de conducerea statului. Umanistul Dimitrie Cantemir aprecia că valorile spirituale hotărăsc mersul istoriei, propunând o ierarhie socială – îndrăzneață și utopică pentru acea vreme –, stabilită pe baza meritelor individuale ale oamenilor. El a sesizat faptul că omul

Scanned with OKEN Scanner

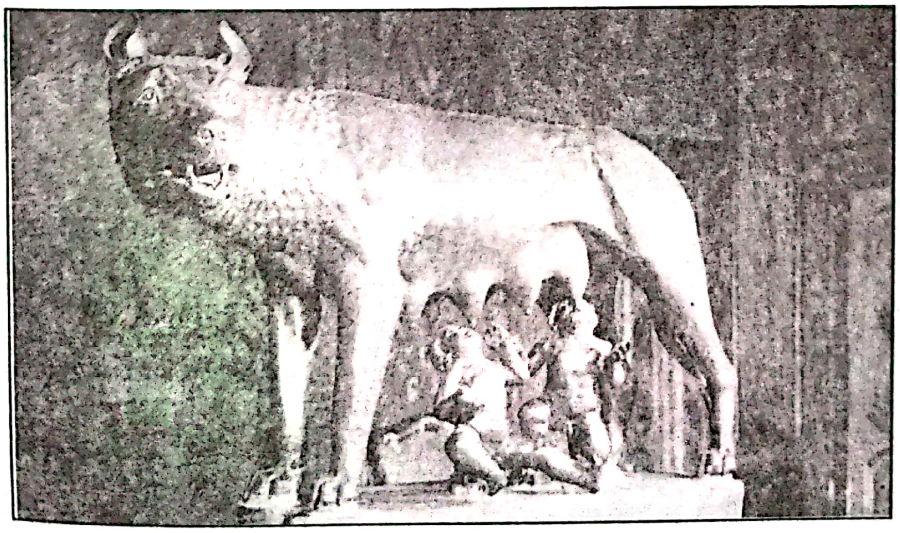
trăiește vremelnic, numindu-l „atom putrezitor", dar, compensatoriu, este și marea excepție din universul cunoscut, unica ființă care se poate construi pe sine și care e capabilă să aspire – printr-o creație de valoare – la câștigarea unui loc distinct în memoria umanității.

Descrierea Moldovei – prima carte a modernității

Deși Cantemir era concentrat mai ales asupra operelor sale istorice de anvergură, dedicate Imperiului Otoman și nației sale, totuși, cea mai cunoscută lucrare a sa rămâne *Descrierea Moldovei* (*Descriptio Moldaviae*), redactată în limba latină și publicată în 1716, la cererea Academiei de Științe din Berlin, condusă atunci de prestigiosul filozof G.W. Leibniz – fondatorul și primul ei președinte. De-abia în 1825 a fost publicată – întâia oară în limba națională –, spiritualitatea românească redobândind – abia după un secol de la moartea autorului – scrierea sa cea mai modernă. Nicolae Iorga aprecia, în *Istoria literaturii românești* (vol. I), că această operă sintetică, informată și clarvăzătoare inaugura prima carte de idei în mijlocul unei literaturi a faptelor cronologice. O altă motivație a prestigiului de care s-a bucurat lucrarea lui Dimitrie Cantemir a constat în informația bogată, referitoare la domenii precum istoria, geografia, științele naturii, arheologia, folcloristica și etnografia, lingvistica comparată, dialectologia, stilistica și chiar psihologia socială. Așadar, modernitatea scrierii ei, forma succintă și documentată în care a fost redactată, bogăția informativă, pionieratul științific, încercarea de a caracteriza modul de a fi și de a se situa în lume al românilor, interesul pentru discipline ignorate sau puțin cunoscute până atunci sunt tot atâtea însușiri care dau preț estetic *Descrierii Moldovei*.

Structura tripartită a operei

Dimitrie Cantemir și-a conceput lucrarea în trei părți distincte: cea geografică, cea politică și cea consacrată organizării bisericești și învățăturii în Moldova. Partea **geografică** este prezentată în șapte capitole care tratează despre numele vechi și nou al țării, așezarea Moldovei, hotarele ei, condițiile climatice, principalele cursuri de ape ce o străbat, ținuturile și târgurile mai importante, munții și bogățiile subsolului, câmpiile și pădurile, precum și fauna sălbatică și domestică a Moldovei; partea



Romulus și Remus alăptați de lupoaică (Muzeul Capitoliului din Roma)

▶▶▶ Creația sa este diversă, de la studiile de logică la literatura de ficțiune. Un loc important ocupă în opera lui Cantemir ***Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor***, lucrare redactată între 1719–1722. Este ultima lui scriere și cea mai erudită, unde tratează – critic și sistematic – istoria românilor de la originile sale, privind cronologic evenimentele și dispunând informația în jurul temei centrale, aceea a continuității existenței poporului nostru în Dacia. Cantemir este un spirit continuator, preluând afirmațiile cronicarilor moldoveni, dar exagerând în susținerea originii pur latine a neamului românesc, idee regăsită apoi și în operele istoricilor Școlii Ardelene. ***Hronicul vechimei...*** reprezintă o sinteză între tradiția cronicărească în limba română și rigorile istoriografiei europene la nivelul vremii sale. Superioritatea concepției istorice a lui Cantemir se vădește în disocierea de predecesorii care explicau simplist fenomenele petrecute, grație intervenției voinței divine, în timp ce el le interpreta prin analiza atentă a cauzalităților logice care le-au declanșat: *„Nici un lucru fără pricină să se facă nu se poate"*. Dimitrie Cantemir a susținut originea romanică a națiunii și a limbii noastre în spiritul ideilor umanismului, pledând în favoarea afirmației sintetice că *„suntem urmașii unui popor care a creat o civilizație și o cultură clasică"*.

Scanned with OKEN Scanner

Proza

● Din fr. **prose**, lat. **prosa** (subînțeles **oratio**) – „discurs care înaintează în linie dreaptă"; (cf. lat. *prorsus* – „înainte").

Spre deosebire de poezie, în proză, exprimarea ideilor se realizează în forma obișnuită a vorbirii curente, așadar, un mod de expresie care nu se mai supune regulilor prozodice, nici categoriilor poetice. În Antichitatea elină se fundamentase deja arta prozei, preceptele ei ținând de tehnica discursului. Considerată necesară în formarea vorbitorului profesionist (a oratorului), a apărut proza oratorică (cadențată). Forma de proză este proprie - inițial - lucrărilor filozofice, istorice, științifice în genere, definind – ulterior - un nou gen literar.

Proza savantă

Abia în umanismul renascentist s-a disociat proza de orice element poetic (la Erasmus, M. de Montaigne). Montesquieu și La Harpe, în secolul al XVIII-lea, au pledat în favoarea prozei, determinând un curent ce va impune, ulterior, **proza narativă**. La granița estetică dintre proza științifică și cea beletristică se află proza savantă, cultivată de umanistul Dimitrie Cantemir (în ***Descrierea Moldovei***), care îmbină conținutul bogat în informații cu evocarea, descrierea, portretizarea etc. (tehnici specifice prozei literare).

Topos

Provenit din gr. **topos** – „loc", termenul este considerat ca variantă pentru noțiunea de *clișeu*. A fost introdus în cultura română de către Dimitrie Cantemir. El definește constante păstrate prin tradiție, fie din Antichitate, din folclor, sau din cultura unui popor. Se referă, cu precădere, la opera epică și are în vedere teme, motive și imagini recurente de-a lungul evoluției unei literaturi; jertfa pentru creație, simbioza om-natură, victoria Binelui asupra Răului sunt câteva exemple de toposuri, preluate din folclor de literatura cultă.

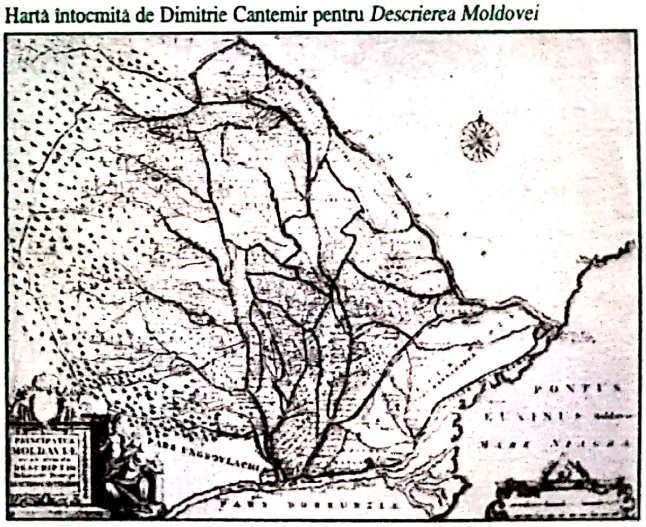
politică este cea mai amplă, cuprinzând nouăsprezece capitole. Interesul față de istoria veche și medievală a țării se explică și prin fosta calitate a lui Cantemir, cea de domnitor, totul fiind analizat din perspectiva lucidă a suveranului responsabil de soarta țării lui.

Autorul descrie orânduirea de stat, ceremonialul folosit pentru alegerea domnilor, obiceiurile de înscăunare a voievodului, confirmarea sau, dimpotrivă, mazilirea domnilor de către sultanii turci; ulterior, prezintă clasa boierească și rangurile specifice, cu îndatoririle lor, oastea moldovenească și maniera de recrutare a soldaților, ritualurile de la curțile voievodale, modul de desfășurare fastuoasă a vânătorilor domnești, ceremonialul de îngropare a conducătorilor de țară, legile și modul lor de aplicare de către divanul de judecată prezidat de domni, veniturile, tributurile și peșcheșurile ce alcătuiesc laolaltă sistemul de impozite interne și externe, originea etnică a locuitorilor Moldovei, schița de caracterizare psihosocială a acestora cuprinsă în capitolul „*Despre năravurile moldovenilor*", credințele populare și eresurile specifice mediului folcloric, obiceiurile de logodnă și de nuntă, precum și riturile funerare. Partea finală este și cea mai succintă, fiind rezumată în cinci capitole dedicate religiei și ritualurilor creștine moldovenești, organizării bisericești și rangurilor ecleziastice, mănăstirilor din Moldova, graiului și literelor ce alcătuiesc exprimarea specifică poporului nostru.

Moldova – un topos ideal

Moldova lui Cantemir este descrisă ca un spațiu edenic, ca o matrice a spiritualității românești: „*Nu se poate afla nicăieri în vreo altă țară cât Moldova de mică atâtea ape și natura împodobită de asemenea locuri minunate ca aici*". Natura Moldovei este marcată de fertilitate și de o abundență hiperbolizată: apele clocotesc de pești pe care oștenii îi prind cu sulița, aducându-i vii la masa domnească; oile pasc o iarbă grasă ca untul; pământul musteşte de fierberea mineralelor care țâșnesc la suprafața sa; câmpiile oferă însutit plugarilor roadele semințelor îngropate; din struguri se obțin vinurile atât de parfumate și de tari precum cele de Cotnari; pomii roditori nu cresc în livezi, ci în adevărate păduri fructifere. Moldova este și un paradis al speciilor de faună, peste care domnește zimbrul, fiara hieratică și voievodală, aleasă să fie imortalizată pe emblema țării.

Hartă întocmită de Dimitrie Cantemir pentru *Descrierea Moldovei*



Scanned with OKEN Scanner

Întâia schiță de portret moral al poporului român

Dimitrie Cantemir este primul scriitor român preocupat să schițeze **portretul moral**, cu valoare generalizatoare, al poporului din care face parte. El descrie un neam vital și spontan, capabil, deopotrivă, să păstreze formele vechi ale mentalității obștești și să caute, dintr-un spirit curios, noutatea. El surprinde, la pământeni, semeția, locvacitatea (plăcerea de a vorbi mult), impulsivitatea și spiritul de gâlceavă, faptul că erau băutori grozavi, iubind ospețele întinse ca-n basme, pe durata unor zile întregi. Moldoveanul, care l-a întrecut pe muntean într-un celebru rămășag bahic, a fost înnobilat de un voievod și, astfel, rezistența la libație a fost consacrată drept o virtute națională. Autohtonii acestor pământuri sunt generoși și ospitalieri, primindu-i pe străini în casele lor, oricât de modeste, ca să-i omenească. Ei sunt comunicativi, sentimentali, dar și exigenți până la extreme în prietenie, precum și în dușmănie. Ca un paradox, în ciuda impulsurilor nestatornice, moldovenii apar drept un miracol de rezistență a unui neam vital și de existență perenă în mijlocul atâtor împrejurări vitrege și agresiuni militare. Moldovenii prețuiesc în mică măsură prudența, manifestă capacitate de premoniție în fața morții, devenind fataliști și neîncrezători în soartă. Iubesc nespus viața, dar au generozitatea de a și-o dărui cu ușurință, comportându-se cu o vrednicie uluitoare în războaiele necurmate.

Secvența prodigioasă a cărții o formează descrierea exactă a obiceiurilor de nuntă și a riturilor funerare, moștenite de la romani, dicționarul mitologic, referințele la practicile magice, prezentarea călușarilor, ca joc inițiatic și cu efecte curative, a horelor, a „danțului", evidențiind înclinarea spre artă, spre organizarea spectaculoasă care individualizează orice manifestare spirituală a poporului român.

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați o compunere – paralelă în care să analizați aprecierile comparative despre asemănările fonetice și morfosintactice frapante dintre limba latină și cea română, făcute de scriitor în capitolele al IV-lea și al V-lea din finalul lucrării sale.
- Prezentați continuitatea ideilor umaniste despre latinitatea poporului și a limbii noastre naționale, din operele cronicarilor moldoveni ai secolului al XVII-lea în scrierile lui Dimitrie Cantemir.
- Alegeți un fragment din creația studiată și relevați modernitatea scriiturii lui D. Cantemir, urmărind: fluența stilului, precizia informației, logica argumentării științifice, metoda comparativă în abordarea oricărui domeniu.
- Argumentați, într-un eseu structurat, cele patru trăsături fundamentale care fac din *Descrierea Moldovei* prima carte de idei din cultura română: dubla modernitate a viziunii asupra conținutului și a formei lui de exprimare, caracterul sintetic al metodelor de abordare, bogăția informațiilor științifice oferite, varietatea domeniilor în care autorul-savant a fost un strălucit precursor: geografie, științele naturii, arheologie, mitologie, folcloristică și etnografie, psihologie, lingvistică și dialectologie, stilistică.

Capitolul I

„...dragostea ce avem pentru patria noastră ne îndeamnă, pe de o parte, să lăudăm neamul din care ne tragem, iar pe de altă parte, dragostea de adevăr ne împiedică, într-aceeași măsură, să lăudăm ceea ce ar fi, după dreptate, de osândit..."

Costum moldovenesc pentru jocul *Călușarii*

Bibliografie

- Dan Bădărău – **Filozofia lui Dimitrie Cantemir**, Editura Academiei, 1964
- P. P. Panaitescu – **Dimitrie Cantemir**, Editura Academiei, 1958
- Petru Vaida – **Dimitrie Cantemir și umanismul**, Editura Minerva, București, 1972

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Arhaismele

Pe măsură ce vocabularul unei limbi se îmbogățește cu neologisme, o parte dintre cuvintele vechi dispare din vorbirea curentă ori își modifică complet înțelesurile. Acestea se numesc arhaisme.

Astfel:

- cuvântul *slobozenie* a fost înlocuit cu *libertate*;
- *buche* cu *literă*; *a catadicsi* cu *a considera*;
- *pizmă* cu *invidie*; *iscoadă* cu *spion*;
- *ocârmuire* cu *guvernare*;
- *zapis* a fost înlăturat de cuvântul *document*;
- *mișel* (sărman, sărac) înseamnă astăzi *ticălos, nelegiuit*;
- *a tăbări* (a așeza tabără) înseamnă *a năvăli, a ataca.*

Există arhaisme lexicale, fonetice, morfologice, sintactice:

- **arhaisme lexicale**: *grămătic, pârcălab, stolnic* etc.;
- **arhaisme fonetice**: *a îmbla, a împle, a rumpe, samă;*
- **arhaisme morfologice**: *inime, greșeale, aripe, ruinuri;*
- **arhaisme sintactice** – dativul cu funcția de atribut:

*„Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân **vieții** mele"*;

(Mihai Eminescu)

*„Preot **deșteptării** noastre, **semnelor** vremii profet"*.

(Mihai Eminescu)

Arhaismele sintactice, folosite în stilul artistic, au valori semantice sau stilistice. Pentru a stabili dacă un cuvânt este sau nu arhaic în contextul în care este folosit trebuie să-l raportăm la stadiul de evoluție a limbii în epoca în care a fost scrisă o operă literară. Arhaismele sunt utilizate pentru realizarea valorii stilistice, a culorii locale, pentru a evoca oameni, obiceiuri, evenimente istorice, pentru a fixa în timp acțiunea unei opere cu tematică istorică. Literatura română cu tematică istorică este ilustrată de scriitori care au valorificat cu măiestrie arhaismele: Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu, Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați arhaisme de sens (semantice) în exemplele următoare:

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă...";
„N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid...";
„Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne certi..."
„După vremuri mulți veniră, începând cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe."

(M. Eminescu)

2. Găsiți sensurile actuale pentru cuvintele identificate în exemplele de la exercițiul anterior; alcătuiți contexte cu aceste sensuri.

3. Identificați arhaismele din următoarele contexte și arătați tipul și funcția lor stilistică:

a) *„... Să mă-ntorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt. A! Nu mă vrea țara? Nu mă vreți voi, cum înțăleg!"*

b) *„Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pre care-i jupiți voi."*

c) *„Lupul părul schimbă, iar năravul ba."*

d) *„... nu toate paserile ce zboară se mănâncă..."*

(Costache Negruzzi)

4. Comentați valoarea stilistică a arhaismelor din următorul fragment: *„În Moldavia, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărilor alese. Cel mai mare ospăț să cuprindea în câteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mâncări grecești ferte cu verdețuri, care pluteau în unt; apoi pilaful turcesc și, în sfârșit, fripturile cosmopolite. Pânza mesii și șervetele erau din filaliu țesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile și paharele erau de argint. Pe lângă părete sta așezate în rând mai multe ulcioare pântecoase, pline de vin de Odobești și de Cotnar, și la spatele fieștecăruia boier dvorea câte o slugă, care dregea."*

(Costache Negruzzi)

5. Uneori, arhaismele sunt „reînviate" în limbajul popular cu nuanță ironică sau satirică. De exemplu, verbul „a mazili". Găsiți, cu ajutorul dicționarului, sensul folosit în trecut. Alcătuiți două contexte cu sensul utilizat astăzi.

6. Motivați de ce unele cuvinte, precum *jandarm, jandarmerie, lege funciară, arendă, cadastru* etc. au revenit în vocabularul activ al limbii române.

7. Comparați și precizați tipul de evoluție a sensurilor cuvintelor-perechi subliniate:

a) *„Și prin **cărțile** în vravuri / Umblă șoarecii furiș."*

*„Unul dintre fiii falnicului domn / Sta zâmbind de-o amintire, pe genunchi scriind **o carte**."* (M. Eminescu)

b) *„Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri / Și gonind biruitoare tot veneau a țării **steaguri**."* (M. Eminescu)

*„Noi punem **steagul** românesc / Pe crâncena redută."*

(V. Alecsandri)

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al II-lea

Proza scurtă

Basmul cult

Ion Creangă, ***Harap-Alb***

Povestirea romantică

Mihail Sadoveanu, ***Hanu-Ancuței,***
Fântâna dintre plopi

Povestirea magică

Vasile Voiculescu, ***Pescarul Amin***

Nuvela istorică

Costache Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul***

Nuvela fantastică

Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis***
Mircea Eliade, ***La țigănci***

Nuvela psihologică

Ion Luca Caragiale, ***În vreme de război***
Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Basmul

definiţie, caracteristici, clasificare, structură, exemplificări

Termenul este derivat din vechea slavă (unde „*basnî*" însemna „născocire", „scornire") şi defineşte o specie a epicii populare (de regulă, în proză) şi culte, cu largă răspândire, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feţi-frumoşi, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forţe nefaste ale naturii sau ale societăţii, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung să le biruiască în cele din urmă.

Marc Chagall, *Calul roşu*

„*O gândire a vieţii în moduri fabuloase*" (cum aprecia G. Călinescu), basmul trebuie delimitat de poveste (care este mai realistă), de legendă (care urmăreşte explicarea unor fenomene naturale sau istorice), de snoavă (scurtă naraţiune anecdotică).

Basmele româneşti relevă o uimitoare bogăţie şi originalitate în conţinuturi şi în forme.

În funcţie de personaje, de faptele narate, de locul desfăşurării acţiunii şi de unele caracteristici ale relatării, basmele pot fi clasificate în trei mari grupe:

– **fantastice** (dominate de elementul miraculos);

– **nuvelistice** (mai apropiate, ca şi povestea, de elementele realităţii concrete);

– **animaliere** (dezvoltate, probabil, din vechile legende totemice, la care se pot adăuga sensuri alegorice).

Structura basmului relevă:

– o serie de formule tipice: iniţiale, mediane şi finale;

– o gamă de procedee specifice;

– personaje-cheie;

– disponibilitate pentru transfigurarea realităţii până la idealizare.

Paralel cu străvechile sale atestări directe şi indirecte, cu apariţia unui număr mare de antologii şi de studii dedicate basmului, de la romantici încoace, mai ales, a început să crească şi interesul scriitorilor pentru această specie de o excepţională vitalitate. Preocupările în această direcţie au culminat cu prelucrările şi elaborările de basme din literatura cultă, cele mai cunoscute creaţii în domeniu aparţinând lui Charles Perrault, Hans Ch. Andersen sau fraţilor Jacob şi Wilhelm Grimm (în literatura universală), lui Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu (în literatura română).

Publicarea primelor basme româneşti datează din 1860 (*Poveşti culese şi corese* de E.B. Stănescu-Arădanul), iar antologia lui Petre Ispirescu (*Legendele şi basmele românilor*), din 1872, a relevat un foarte talentat povestitor, de altă factură decât Ion Creangă în basmele sale culte.

Scanned with OKEN Scanner

Plăcerea homerică a fabulației

Ion Creangă

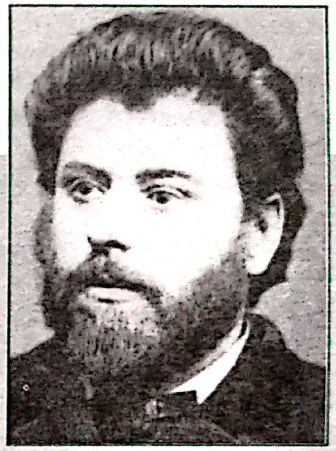
Povestea lui Harap-Alb

(fragmente)

Amu Harap-Alb și cu ai săi mai merg ei cât merg și, într-o târzie vreme, ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este. Și cum ajung, odată într-a buluc în ogradă, tusșese. Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghelele după dânșii, parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul. Și atunci, Harap-Alb se și înfățișază înaintea împăratului Roș, spunându-i de unde, cum, cine și pentru ce anume au venit. Împăratului i-a fost de-a mirarea, văzând că niște golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu nerușinare să-i ceară fata, fie din partea oricui ar fi. Dar, nevoind a le strica inima, nu le spune nici da, nici ba, ci le dă răspuns ca să rămâie peste noapte acolo, și până mâne dimineață s-a mai gândi el ce trebuie să facă... Și pe altă parte, împăratul odată cheamă în taină pe un credincios al său și dă poruncă să-i culce în casa cea de aramă înfocată, ca să doarmă pentru veșnicie, după cum pățise și alți peținori, poate mai ceva decât aceștia.

Atunci credinciosul împăratului se duce răpede și dă foc casei celei de aramă pe dedesupt, cu 24 de stânjini de lemne, de se face casa roșă cum e jăraticul. Apoi, cum înserează, vine și poftește pe oaspeți la culcare. Gerilă atunci, năzdrăvan cum era el, cheamă pe tovarășii săi deoparte și le zice încetișor:

– Măi, nu cumva să vă împingă *Mititelul* să întrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mâne. Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cât e de primitor și de darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri! D-apoi fetișoara lui; a zis dracul și s-a făcut: bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și. Vorba ceea: „Capra sare masa, și iada sare casa". Dar las', că ș-au găsit ei omul! De nu le-oiu veni eu de hac în astă noapte, nici mama dracului nu le mai vine! [...]



Coordonate ale vieții și operei

Ion Creangă s-a născut la 1 martie 1837 (dată precizată de povestitor și preferată de G. Călinescu celei de 10 iunie 1839), în Humulești, județul Neamț. A fost primul dintre cei opt copii ai lui Ștefan a Petrii Ciubotariul și al Smarandei, fiica lui David Creangă din Pipirig, al cărui patronimic l-a purtat. De o tradiție cărturărească nu se poate vorbi la antecesorii povestitorului, ci, doar în familia mamei, de o prețuire a științei de carte. Fire ambițioasă, Smaranda va lupta, în ciuda opoziției soțului ei, pentru ca băiatul cel mare să fie dat la școală și, mai cu seamă, să-și continue învățătura.

Trăind o copilărie apreciată ulterior drept „veselă și nevinovată", începe școala în satul natal și o continuă la Broșteni, Târgu-Neamț, apoi la Fălticeni, în școala de catiheți. ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Din 1864 urmează cursurile Şcolii Normale „Vasile Lupu", al cărei director era Titu Maiorescu. Încurajat de acesta, s-a pregătit pentru a deveni institutor. Din acea perioadă datează colaborarea la alcătuirea unor manuale şcolare apreciate sub raport didactic, a căror valoare creşte prin includerea, în paginile lor, a povestirilor ***Inul şi cămeşa***, ***Acul şi barosul***. Este suspendat, atât ca diacon, cât şi ca institutor, şi reprimit în învăţământ în 1874, o dată cu venirea lui Maiorescu la conducerea Ministerului Cultelor. În 1875, când Eminescu era revizor şcolar, cei doi se cunosc şi devin prieteni.

Poetul intuieşte geniul creator al lui Creangă, îl îndeamnă constant să scrie şi-l introduce în cenaclul „Junimea". Adevăratul debut se produce la „Convorbiri literare" (1875), cu povestea ***Soacra cu trei nurori***. Până în 1878 îi sunt publicate şi celelalte poveşti. Este perioada de efervescenţă spirituală a povestitorului, susţinut de junimişti, îndeosebi de Eminescu. Începând cu 1881, publică primele trei părţi din ***Amintiri din copilărie***. Ultima parte a fost publicată postum, sub îngrijirea atentă a lui Maiorescu. În pofida agravării bolii de care suferea, şi-a păstrat mereu jovialitatea şi umorul până la sfârşitul vieţii. Destinul a hotărât să moară în acelaşi an cu Mihai Eminescu, marele său prieten (31 decembrie 1889).

Opera lui I. Creangă este redusă sub raportul cantităţii (***Poveşti***, ***Povestiri***, ***Amintiri din copilărie***, nuvela ***Moş Nechifor Coţcariul*** etc.), dar înzestrată cu un generos fond de idei exprimate într-un limbaj de o savuroasă oralitate.

Şi odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap! Şi, cum ajung în dreptul uşei, se opresc puţin. Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite şi casa rămâne nici ferbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa. Apoi intră cu toţii înlăuntru, se togoleşte care unde apucă, şi tac mă cheamă. [...]

– Numai din pricina voastră am răcit casa; căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar aşa păţeşti dacă te iei cu nişte bicisnici. Las', că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată! [...]

– Zău, nu şuguieşti, măi Buzilă? Da' amarnic mai eşti la viaţă; când te mânii, faci sânge-n baligă, zise Flămânzilă. Tare-mi eşti drag!...Te-aş vârî în sân, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoieşte-te oleacă şi mai strânge-ţi buzişoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ţi pară rău pe urmă, că doar nu eşti numai tu în casa asta.

– Ei, apoi! Vorba ceea: „Fă bine, să-ţi auzi rău", zise Gerilă. Dacă nu v-am lăsat să intraţi aici înaintea mea, aşa mi se cade; ba încă şi mai rău decât aşa. Cine-a face de altă dată ca mine, ca mine să păţească.

– Ai dreptate, măi Gerilă, numai tu nu te cauţi, zise Ochilă. Dar cu prujituri de-a tale, ia, acuş se duce noaptea, şi vai de odihna noastră! Macar tu să fii acela, ce ai zice, când ţi-ar strica cineva somnul? Ba încă ai dat peste nişte oameni ai lui Dumnezeu, dar, să fi fost cu alţii, hei, hei! mâncai papara până acum.

– Dar nu mai tăceţi, măi? Că ia acuş trec cu picioarele prin pereţi şi ies afară cu acoperemântul în cap, zise Lăţi-Lungilă. Parcă nu faceţi a bine, de nu vă mai aştâmpără dracul nici la vremea asta. Măi Buzilă, mi se pare că tu eşti toată pricina gâlcevei dintre noi.

– Ba bine că nu! zise Ochilă. Are el noroc de ce are, dar ştiu eu ce i-ar trebui.

– Ia, să-i faci chica topor, spinarea dobă şi pântecele cobză, zise Setilă, căci altmintrelea nici nu e de chip s-o scoţi la capăt cu boclucaşul acesta.

Gerilă, văzând că toţi îi stau împotrivă, se mânie atunci şi unde nu trânteşte o brumă pe pereţi de trei palme de groasă, de au început a clănţăni şi ceilalţi de frig, de sărea cămeşa de pe dânşii.

– Na! încaltea v-am făcut şi eu pe obraz. De-acum înainte, spuneţi ce vă place, că nu mi-a fi ciudă, zise Gerilă, râzând cu hohot. Ei, apoi!? Cică să nu te strici de râs!... De Harap-Alb, nu zic. Dar voi, mangosiţilor şi farfasiţilor, de câte ori îţi fi dormit în stroh şi pe târnomată, să am eu acum atâţia bani în pungă nu mi-ar mai trebui altă!

Ştefan Popescu, *Cele 12 fete de împărat*

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Pornind de la trăsăturile specifice basmului ca specie folclorică, stabiliți elementele care fixează structura de basm a *Poveștii lui Harap-Alb.*
- Comentați elementele de sursă folclorică ce se regăsesc și în basmul cult al lui Ion Creangă: formulele tipice (inițiale, mediane, finale), motivele, personajele, amestecul armonios al realului cu fabulosul, victoria finală a Binelui asupra Răului.
- Identificați principalele însușiri ale personalității lui Harap-Alb.
- Ce personaje se evidențiază în fragmentul reprodus? Prin ce anume? Realizați-le portretul prin câteva trăsături esențiale.

Repere de interpretare

Dubla identitate a eroilor

Titlul neobișnuit al basmului evidențiază dubla personalitate a protagonistului, reprezentată printr-o **identitate reală** (de tânăr prinț) și **una aparentă** (de slugă a Spânului); totodată, acesta reflectă, prin contrastul cromatic „negru-alb", armonizarea defectelor și a calităților umane, dintre care primele sunt necesare pentru a le verifica pe ultimele. Majoritatea eroilor stăpânesc **tehnica psihologică a disimulării**, creându-și false identități, cu motivații distincte: bătrânul crai își ascunde calitatea părintească și socială în pielea unui urs, ca să poată verifica temeritatea și responsabilitatea feciorilor săi. El dorește să se convingă care dintre aceștia întrunește calitățile necesare pentru a prelua conducerea împărăției fratelui său; Spânul obține, prin viclenie, falsa identitate a unui fecior de crai, prin intermediul căreia dorește să parvină social, căsătorindu-se cu o prințesă și devenind apoi el însuși împărat; Sfânta Duminică se metamorfozează în cerșetoare ca să probeze cele două însușiri umane – esențiale în viziunea ei – ale tânărului erou, simțul creștin al milei și mărinimia față de bătrâni și sărmani. Spre deosebire de cei care își modifică identitatea benevol, protagonistul basmului cult va fi constrâns de jurământul depus în fața Spânului (pentru a-și salva viața) să accepte înfățișarea, vestimentația și atribuțiile unui servitor. Pe toată durata întâmplărilor, din momentul când îl cunoaște pe Spân și până când își va recăpăta adevărata condiție, eroul va fi obligat să lupte pentru a-și afirma drepturile și pentru a se regăsi pe sine. El se individualizează numai după întâlnirea cu Spânul, confruntarea cu personajul negativ formându-l ca om. Până atunci, neavând experiență, nu are nici identitate.

Așadar, prima temă a basmului este cea a camuflării și **a recunoașterii esenței umane** dintre ipostazele înșelătoare ale aparenței. Motivul ei adiacent este cel al greșelilor datorate lipsei de experiență și al eșecurilor inerente, capabile să fortifice spiritul omenesc și să-l pregătească pentru reușita finală.

Referințe critice

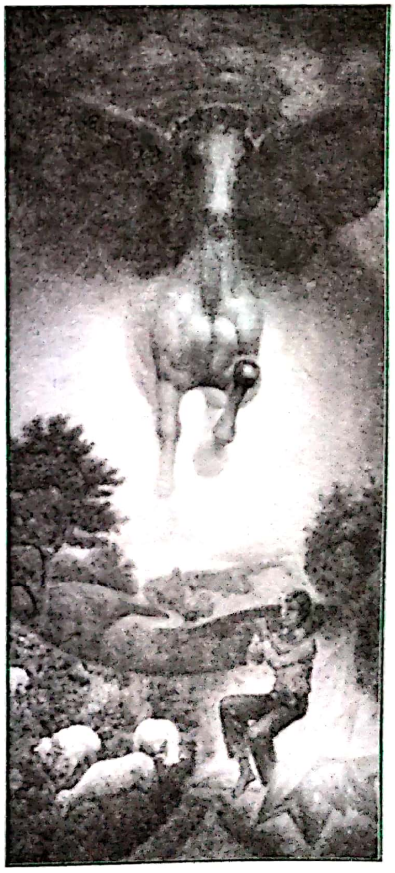
„Literatura noastră populară are ceva al său propriu, deosebit de al altor neamuri și asta e îndestulător ca să poată porni de la ea o literatură cultă originală."

M. Sadoveanu,
Discurs de recepție
la intrarea în Academia Română

„Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român sau, mai simplu, a poporului român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune."

G. Călinescu

Nicolae Guțu, *Pastorală astrală*



Scanned with OKEN Scanner

Dicționar de termeni literari

● **Umorul** – provine din fr. **humeur** (lat. **humor**) și definește una dintre formele de manifestare a categoriei estetice a comicului, care se caracterizează frecvent prin relevarea îngăduitoare a laturilor amuzante, vesele, uneori incompatibile între ele, ale oamenilor, fenomenelor sau ale situațiilor. Umorul presupune nu numai înclinarea spre veselie, predispoziția de a provoca râsul, tratarea vivace a unor aspecte serioase, reliefarea contradicțiilor obiectului supus investigației estetice, ci și o atitudine de superioară înțelegere, de îngăduință față de realitatea înfățișată.

● **Ironia** – constă în evidențierea și dezaprobarea aspectelor negative ale firii omenești și ale societății. Ironia se realizează în mod convingător nu prin negarea directă, ci prin disimularea adevăratelor intenții satirice ale emițătorului. Printre nuanțele variate ale acestei atitudini, se află și **autoironia** făcută cu scopuri diferite: emițătorul își recunoaște deschis erorile, căutând modalitățile de-a le îndrepta, ori se preface a se persifla, folosind cuvinte opuse celor gândite, ca să-și ironizeze, de fapt, adversarul, pe care vrea să-l pună într-o situație ridicolă. Când autoironia cuprinde o intenție malițioasă, ea îl avertizează pe cititor asupra realelor scopuri ale emițătorului ei.

Personalități

François Rabelais (1494–1553)

Prozator erudit. A fost cel mai de seamă reprezentant al Renașterii franceze. Romanul său satiric și comic în cinci părți, ***Gargantua și Pantagruel***, este un monument al literaturii universale. Verva rabelaisiană, cu tendințe ironice și moralizatoare, este recognoscibilă și în limbajul inventiv al eroilor lui Ion Creangă.

Absența comunicării și a cunoașterii interumane

Intriga basmului constă în ignorarea de către cei doi împărați a realei identități a fiilor și a fiicelor din familiile princiare înrudite. După ce fiecare dintre ei a luat în stăpânire împărăția moștenită, s-au despărțit și s-au înstrăinat complet, astfel încât descendenții lor nu s-au cunoscut niciodată. Numai pentru că Verde-Împărat și craiul au încetat orice legătură sufletească, un personaj malefic (precum Spânul) s-a substituit personalității reale a nepotului celui dintâi. Al doilea moment al intrigii îl reprezintă problema succesiunii la tron, împăratul Verde fiind bătrân și având numai fete. Această moștenire va produce rivalitate între odraslele craiului și o atmosferă tensionată între părinte și fiii săi. Adesea, părinții nu-și cunosc copiii, așa cum însuși craiul face eroarea de a-și prețui băieții direct proporțional cu vârsta lor; el manifestă o încredere (prin nimic verificată) în fiii cei mari, ignorând posibilitățile virtuale ale mezinului. Viața îi va da o aspră lecție pedagogică: băiatul cel mare și cel mijlociu îl dezamăgesc prin lașitatea lor, iar Prâslea, dimpotrivă, își va dovedi calitățile nebănuite de părinte. Tatăl greșește și a doua oară când extinde neîncrederea și mânia – datorate încercărilor nereușite ale fiilor mari – asupra celui mai tânăr. Vorbindu-i cu nemeritată asprime, îl avertizează să nu se mai întoarcă acasă în cazul unui eșec. În timp ce băieții mai mari rămân indiferenți la observațiile paterne, mezinul plânge rușinat, *„lovit fiind în adâncul sufletului"* de mustrările tatălui decepționat. Astfel, el își va încerca norocul dintr-o **triplă motivație**: să se cunoască pe sine și realele lui posibilități, drumul către împărăția unchiului său devenind o inițiere în revelarea propriei individualități; să-și ia revanșa asupra fraților mai vârstnici, dintr-un simț firesc al competitivității între oameni; să aline deziluzia și amărăciunea părintească și să-i demonstreze craiului că neîncrederea *ab initio* (de la început) în mezinul familiei a fost neîntemeiată.

De la eroismul faptelor la calitățile spiritului

Ion Creangă a modificat radical personalitatea eroului, circumscris, în basmul tradițional, prozaismului faptei (un fel de Hercule autohtonizat), înzestrat, însă, cu harul milosteniei în povestirea cultă. El este un tânăr harnic, omenos, îndatoritor, milostiv, virtuți consacrate în sistemul etic popular. Momentul-cheie este cel al întâlnirii tânărului, aspirant la responsabilitatea de împărat, cu Sfânta Duminică deghizată în cerșetoare, care-l roagă s-o miluiască. El își demonstrează **altruismul**, adică ajutorul dezinteresat dat celor mai umile ființe. Eroina supranaturală îi va răsplăti generozitatea sufletească și gestul miluirii unei făpturi sărace, dezvăluindu-i destinul excepțional care-l așteaptă: *„ ..puțin mai este și ai să ajungi împărat, cum n-a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic"*. Cele trei superlative absolute dezvăluie armonia și fericirea în sens uman, împlinite prin dragoste, renume și putere. A doua recompensă constă în îndemnul adresat tânărului de a solicita părintelui său hainele de mire, armele de luptă și calul alături de care repurtase atâtea victorii în tinerețe. Numai astfel se va produce **un transfer de investitură eroică** de la tatăl către fiul care-i va reitera performanțele. Demnității, sensibilității, blândeții, milostiveniei, Harap-Alb le va adăuga răbdarea și stăruința în refacerea hainelor destrămate și în curățarea armelor ruginite.

Scanned with OKEN Scanner

Necesara confruntare cu forţele Răului

Drumul către împărăţia unchiului său traversează un pustiu dezolant, în care eroul resimte acut apăsarea singurătăţii, nevoia de comunicare umană şi nesiguranţa locurilor în care, la un moment dat, se rătăceşte. De trei ori este întâmpinat de omul spân, care se travesteşte, de fiecare dată, sub o nouă şi atrăgătoare aparenţă. Inteligent, abil, fătarnic, simulând prietenia, el îl înşală pe naivul călător, închizându-l în fântână şi preluându-i identitatea crăiască, sub ameninţarea cu moartea. Spânul poate întruchipa individul de condiţie obscură, dar plin de ambiţia parvenirii, care vrea să ajungă împărat şi foloseşte şantajul drept mijloc de ascensiune socială. Este agresiv cu Harap-Alb, lovindu-l şi umilindu-l în faţa întregii curţi, viclean în relaţia cu Verde-Împărat şi aparent obedient (supus) în raporturile cu fiicele acestuia. Dimpotrivă, Harap-Alb manifestă respect faţă de cuvântul dat, loialitate chiar şi în relaţia tensionată cu un adversar, credinţă răbdătoare în triumful Binelui. Personajul cel mai înţelept al basmului, calul năzdrăvan, îi mărturiseşte stăpânului său că ar fi putut de mult să-l pedepsească pe eroul malefic, însă l-a tolerat, justificând că: *„...şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte...“* Iar Sfânta Duminică, ajutându-l pe Harap-Alb să ia capul cerbului fermecat cu nestemata strălucitoare din frunte, îi explică necesitatea de a alterna, în viaţă, izbânda cu eşecul şi de a cunoaşte suferinţa umană: *„Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, [...] vei crede celor asupriţi şi năcăjiţi, pentru că ştii acum ce e năcazul...“*

Vocaţia prieteniei şi a întrajutorării

Pe cărările pustiului ori pe durata încercărilor primejdioase la care este supus de omul spân, Harap-Alb nu rămâne singur; murgul credincios, Sfânta Duminică sau micile vietăţi personificate, pe care le salvează, îl ajută la nevoie. Eroul a învăţat că individul nu poate învinge de unul singur şi că un sprijin major poate primi şi de la fiinţa cea mai modestă. Când îi întâlneşte în drumul lui pe eroii groteşti, din calea cărora toţi fug de groază, el li se adresează firesc, ca unor semeni obişnuiţi. Purtându-i eternă recunoştinţă, uriaşii îi devin tovarăşi nedespărţiţi şi îl sprijină în confruntările cu împăratul Roşu şi cu fiica acestuia. Gerilă sintetizează opinia tuturor: *„... într-un gând să ne unim, pe Harap-Alb să-l slujim şi tot prieteni să fim!...“*

Aceste personaje fantastice sunt creaţii originale ale lui I. Creangă, fiind individualizate în manieră clasică, printr-o trăsătură fizică sau morală dominantă. Portretele lor hiperbolizate sunt realizate cu ajutorul augmentativelor şi al diminutivelor uzitate cu sens contrar: Gerilă era *„o dihanie de om“* care îngheţa totul cu *„buzoaiele“* lui; Flămânzilă era *„o namilă de om“* şi *„un sac fără fund“*; Setilă, reprezenta *„o arătare de om“* care *„avea un grozav burdăhan şi un nesăţios gâtlej“* (epitete hiperbolice); Ochilă este comparat cu un ciclop privind prin *„ochiul mare cât o sită“* şi arătând *„frumuşel boţ chilimboţ“*. Enumeraţiile, acumulările cantitative, notarea efectelor cataclismice, pe care aceştia le provoacă atât asupra naturii, cât şi asupra oamenilor, întregesc imaginea titanilor. Din momentul apariţiei acestor guliveri hazlii, basmul cult îşi pierde accentele dramatice, înlocuindu-le cu cele comice.

Capitolul al II-lea

Popular şi cult

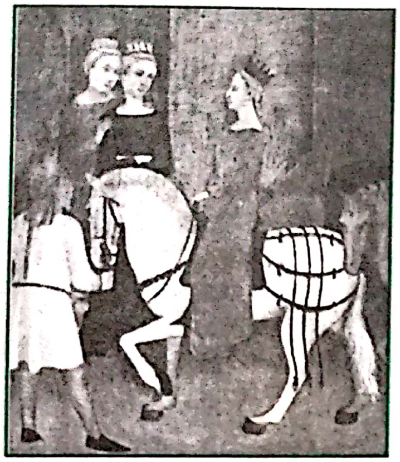
Termenul de **popular** provine din limba franceză (**populaire**). În secolul al XIX-lea, la noi, termenul denumea fie cărţile uşor accesibile şi cu mare circulaţie, numite „cărţi populare“ (*Alexandria*, *Esopia* etc.), ori scrierile destinate unui public eterogen, sau opere inspirate nemijlocit din viaţa satului, precum acelea aparţinând lui Ion Creangă, Ioan Slavici, numiţi şi „scriitori poporali“.

Cult (din lat. **cultus**) – scriere cu un caracter savant, cărturăresc, creată de un autor instruit.

Dicţionar de termeni literari

● **Anacolutul** – figură de stil care constă în întreruperea continuităţii logice şi sintactice în propoziţie sau în frază. În general, în limba literară, anacolutul este considerat o greşeală, exceptând situaţiile în care este reprodus stilul oral.

Scanned with OKEN Scanner



Ambrogio Lorenzetti, *Cavalcadă*

Eroii carnavalești par coborâți din opera lui Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, formând un alai plin de vivacitate și umor. Victoria lui Harap-Alb și a tovarășilor săi nu este una solitară, ci reprezintă **biruința fraternității spirituale** asupra individualismului omenesc. Basmul se încheie în maniera optimistă specifică literaturii populare: Harap-Alb își redobândește condiția socială inițială, se căsătorește cu fata împăratului Roșu, care a învățat să-l prețuiască, și devine împărat în locul bătrânului său unchi. Maturizat de experiențele dramatice, de întâlnirea cu suferința umană, cunoscând oamenii dincolo de aparențe, și, după ce învinge dificultăți ce păreau insurmontabile, eroul primește investitura binemeritată de împărat. În ansamblul ei, *Povestea lui Harap-Alb* poate fi considerată un „roman de formare" (Bildungsroman), cu subiect fabulos, structurat în modalități de exprimare realistă.

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați un eseu structurat cu tema „De la basmul popular la basmul cult *Povestea lui Harap-Alb*", urmărind reperele:
  - deplasarea interesului naratorului de la simpla povestire la crearea unor personaje individualizate prin atitudini, gesturi, vorbire;
  - spre deosebire de povestitorul popular, Creangă „topește" povestirea în dialog, introducând în derularea faptelor dialogul personajelor;
  - arta scriitorului de a pătrunde în psihologia personajului;
  - umanizarea și autohtonizarea fantasticului;
  - comicul (savoarea și verva limbajului, nota de veselie permanentă, optimismul, ieșirea din impas cu ajutorul umorului);
  - valorificarea proverbelor (erudiția paremiologică);
  - unicitatea stilului; procedee de realizare a calităților fundamentale ale artei narative (oralitate, spontaneitate, dinamism, cadență ritmică, ironie).
- Elaborați o compoziție în care să-l prezentați pe Harap-Alb în toată complexitatea însușirilor sale, care fac din el un erou al unui mic roman de formare spirituală, cu subiect fabulos.
- Pe baza lecturii romanelor *Gargantua* și *Pantagruel* și a basmului cult *Povestea lui Harap-Alb*, demonstrați, într-un eseu nestructurat, că eroii lui I. Creangă sunt asemănători cu personajele lui François Rabelais, dar se și deosebesc de acestea.
- Realizați o lucrare, având ca titlu „Unicitatea stilului lui Ion Creangă", pornind de la următoarea apreciere a lui G. I. Tohăneanu, din lucrarea *Stilul artistic al lui Ion Creangă*: *„Limba lui Creangă este o limbă populară. Numai că povestitorul «din Humulești» supune această limbă populară, cu ale cărei seve întrematoare el își hrănește substanța expresiei lingvistice, unui proces de filtrare. Creangă nu este, deci, un simplu «narator popular», ci un artist desăvârșit, care stăpânește «subțirimile» artei celei mai pretențioase cu o siguranță și cu o dezinvoltură pentru care nici un epitet nu este superlativ."*

Bibliografie

- Mihai Apostolescu, ***Ion Creangă, între marii povestitori ai lumii***, Editura Minerva, București, 1978
- G. Călinescu, ***Ion Creangă (viața și opera)***, Prefață de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Valeriu Cristea, ***Dicționarul personajelor lui Creangă***, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999
- ***Ion Creangă interpretat de...*** (Biblioteca critică), Editura Eminescu, București, 1977
- Zoe Dumitrescu-Buşulenga, ***Ion Creangă***, Editura pentru Literatură, București, 1963
- G. I. Tohăneanu, ***Stilul artistic al lui Ion Creangă***, Editura Științifică, București, 1969

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Oralitatea stilului

Stilul oral este caracteristic anumitor autori sau unor creații literare și se definește prin utilizarea unor forme și procedee specifice limbii vorbite.

Rezultat al intenției autorului de a potența impresia de autenticitate a discursului artistic și de a-și individualiza personajele, oralitatea stilului presupune selecția și stilizarea elementelor de limbă vorbită, așadar, o evaluare, dozare și prelucrare a acestora.

Mărcile lingvistice ale oralității sunt, de obicei, reprezentate de:

- forme fonetice și gramaticale specifice;
- forme lexicale cu caracter popular, uneori chiar regional;
- preponderența raporturilor de coordonare;
- structuri eliptice, formule repetitive și tautologice;
- prezența unor structuri anacolutice;
- frecvența vocativelor, a unor mijloace de exprimare a afectivității, precum interjecțiile și exclamațiile;
- locuțiuni și expresii populare;
- pentru transpunerea unor astfel de texte, în scris este necesară o diversitate de semne grafice: de întrebare, de exclamare, puncte de suspensie.

Stilul oral oferă posibilitatea unei reprezentări acustice, opunându-se celui scris, care implică o percepție vizuală (textul nu poate fi urmărit prin „audiție", ci numai prin lectură). Valorificând însușirile limbii vii, curente, stilul oral se caracterizează prin spontaneitate, pe când cel scris presupune un mod elaborat de exprimare. Apelul la codul scris implică „prelucrarea" modului curent de exprimare, impunând uzul variantei literare a limbii. Deschiderea față de elementele regionale, populare, argotice, familiare, justificată prin intenții de ordin artistic, caracterizează numai beletristica.

Alături de acele mijloace care își au sursa în comunicarea orală curentă, fiind definitorii pentru ceea ce s-ar putea numi oralitate „primară", în **basmul cult** este posibilă folosirea unor structuri și procedee preluate din literatura populară, care definesc o oralitate „secundară". Aceasta din urmă se obține prin transferul unor elemente din limba vorbită deja prelucrată.

În istoria limbii literare, Ion Creangă și Ion Luca Caragiale reprezintă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o direcție ce valorifică în diverse moduri, limba vorbită. Oralitatea este trăsătura stilistică dominantă a celor doi scriitori. Opera lui Ion Creangă este ilustrativă pentru oralitatea de tip popular, în timp ce scrierile lui I.L. Caragiale sunt reprezentative pentru oralitatea de tip suburban, semidoct și, în general, fals neologic (neadaptarea corectă a neologismelor la regulile limbii române).

Regionalismele

Regionalismele sunt fapte de limbă (fonetice, morfologice, sintactice sau lexicale) specifice graiului dintr-o anumită zonă geografică a țării.

„Regional" și „popular" reprezintă categorii distincte: prima se definește pe baza criteriului „geografic" (regional se opune lui general), iar a doua se definește pe baza criteriului „sociocultural" („popular" se opune lui „literar"); spre deosebire de regionalisme, folosite numai în anumite zone, elementele populare sunt întrebuințate pe tot teritoriul țării, îndeosebi de către vorbitorii cu un grad mai redus de instrucție.

● După nivelul limbii la care se manifestă, regionalismele se clasifică astfel:

a) regionalisme **fonetice**: *hier, hire, chiatră, ghinè* (fier, fire, piatră, bine);

b) regionalisme **gramaticale** (forme gramaticale specifice anumitor arii geografice): *oi merge, a face* (voi merge, va face), în Moldova; *lucră, mâncă* (lucrează, mănâncă), în Transilvania; *ăsta, aia, ăștia* (acesta, aceea, aceștia), în Muntenia;

c) regionalisme **lexicale** (cuvinte care cunosc o circulație limitată, în principiu într-o anumită arie geografică): moldovenisme – *omăt* (zăpadă), *păpușoi* (porumb), *colb* (praf); ardelenisme – *copârșeu* (sicriu), *paparadă* (omletă), *clop* (pălărie); muntenisme – *nițel* (puțin), *pâclă* (ceață), *lele* (mătușă);

d) regionalisme **semantice** (sensuri diferite ale aceluiași cuvânt, repartizate pe arii dialectale; de exemplu, *ginere* are, în aria nordică, sensul „ginere", pe când în sud are și sensul „mire").

Anumite regionalisme reprezintă conservări ale unor fonetisme arhaice, precum formele etimologice cu *â* în locul diftongului *ăi*, în cuvinte de origine latină: *câne, mâne, pâne.*

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere **stilistic**, regionalismul are, ca și arhaismul, o funcție de evocare ori de caracterizare a vorbirii personajelor în mod întâmplător sau intenționat.

Dacă examinăm limba scriitorilor din a doua jumătate a secolului trecut, se constată că folosirea regionalismelor vizează efecte estetice, atât în planul personajelor, cât și în acela al autorului. Regionalismele care apar în vorbirea personajelor îndeplinesc funcții complexe în contextul operei: creează culoarea locală, prin acumularea particularităților regionale, care dau autenticitate și vigoare exprimării și ajută la caracterizarea personajelor. Valorificarea regionalismelor, ca „elemente de sugestie", reprezintă o treaptă superioară a măiestriei artistice, întrucât presupune intervenția creatoare a autorului, prin selectarea particularităților regionale tipice, dozate cu discernământ și încadrate în contexte artistice relevante.

Regionalismele care apar în limbajul autorului (în planul narațiunii) exprimă participarea afectivă a acestuia la desfășurarea faptelor narate.

În această privință, funcția evocatoare a regionalismului, semnificativă la autori precum I. Creangă și M. Sadoveanu, constituie o trăsătură specifică artei scriitorilor, contribuind la realizarea unității lingvistice și stilistice a operei lor.

Exerciții. Aplicații

1. Indicați mărcile oralității în următorul text:

„[...] Și cum ajung, o dată intră buluc în ogradă, tușsese, Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghelele după dânșii. [...] Și atunci, Harap-Alb se și înfățișază înaintea împăratului Roș [...]. Împăratului i-a fost de-a mirarea, văzând că niște golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu nerușinare să-i ceară fata [...]. Dar, nevoind a le strica inima, nu le spune nici da, nici ba, ci le dă răspuns ca să rămâie peste noapte acolo, și până mâne dimineață s-o mai gândi el ce trebuie să facă..." (I. Creangă)

2. Distribuiți cuvintele următoare într-un tabel, după modelul mai jos: *barabulă, cabulipsi, casâncă, cătun, ciopor, colb, dardă, firfiric, gherghir, husar, iatagan, îngurlui, maldăr, postelnic, roștei, tapangea, vipt.*

Regionalisme	Arhaisme
barabulă	*cabulipsi*
...	...

3. Întocmiți un mic glosar al regionalismelor din: Moldova, Transilvania, Muntenia. În acest scop, alegeți-vă câteva teme precise, de exemplu „locuință", „ocupații tradiționale" (albinăritul, păstoritul), „familia" ș.a. Notați cuvintele, precizând: etimologia, clasa morfologică din care fac parte (substantiv, verb etc.), sensul principal, indicând, totodată, un scurt context din care să rezulte acest sens. Consultați DEX-ul sau Dicționarul de sinonime.

4. Identificați cuvintele cu circulație regională din contextele următoare. Indicați din ce regiune a țării sunt și cărui grai le aparțin:

a) *„Un cal roib, pintenog de trei picioare, cu șaua naltă pe dânsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot..."* (M. Sadoveanu)

b) *„Și iaca, numai ce aud pocnind un harapnic și duruind trăsura pe arcuri; și când înalț să-mi feresc capul, văd venind pe șleah o droșcă cu patru cai burziș..."* (M. Sadoveanu)

c) *„... Ziceam că întâi să încercăm piața la Ploiești, ... îl azvârleam acilea și ne întorceam acasă. Ce să ne mai trâmbălăm pentru doi-trei lei mai știu eu pe unde și să ne prăpădim caii de pomană... Ce mai, vedem noi..., că vorba ăluia, oameni suntem..."* (M. Preda)

5. Integrați în contexte potrivite următoarele regionalisme, căutându-le sensurile în dicționar:

a) *bătătură, pogon, chindie, fișteică, dosădit;*

b) *colb, cucuruz, curechi, bojdeucă, coropcar;*

c) *tină, cătană, clop, bai, ceteră.*

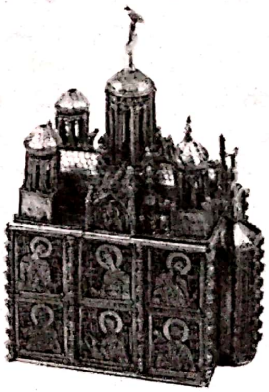
6. Precizați regionalismele din textul următor și comentați rolul stilistic al acestora în context:

„Și după ce ne culcam cu toții, noi băieții, ca băieții, ne luam la hârjoană și nu puteam adormi de incuri, până ce era nevoită biata mamă să ne facă musai câte un șurub două prin cap, și să ne deie câteva tapangele la spinare. Și tata, săturându-se câteodată de atâta gălăgie, zicea mamei:

– Ei, taci, taci! ajungă-ți de-amu, herghelie! Știu că doar nu-s babe, să chirotească din picioare!

Însă mama ne mai da atunci câteva pe deasupra și mai îndesate, zicând:

– Na-vă de cheltuială, ghiavoli ce sunteți! Nici noaptea să nu mă pot hodini de incotele voastre?" (I. Creangă)



Chivot.
Mânăstirea Bistrița

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al II-lea

Elemente de teorie literară

Narațiunea

definiție, clasificare, structură

Marcel Iancu, *Stradă în Orient*

● Din fr. *narations*, lat. *narratio* – „povestire, istorisire".

Narațiunea se definește ca relatare a unor întâmplări, într-o succesiune temporală de momente, fiind semnul distinctiv al epicului. Narațiunea poate să apară și în opere dramatice, pentru a înfățișa evenimente care au loc în afara spațiului scenic (precum în tragediile clasicismului francez sau în comediile lui I.L. Caragiale).

Clasificarea narațiunii se face după următoarele criterii:

– **forma epicului** (**în versuri**: balada, poemul, epopeea; **în proză**: povestirea, schița, nuvela, romanul);

– **raportul narator – operă** (**subiectivă**: povestirea; **obiectivă**: – nuvela, schița, romanul);

– **complexitatea structurii narative** (**forme reduse**: zicala, anecdota, epistola; **forme ample**: epopeea, romanul);

– **forme de materializare a expresiei narative** (în **sisteme lingvistice**: literatura, istoria; în **sisteme non-lingvistice**: artele plastice, arta cinematografică, reprezentarea scenică în teatru).

În secolul al XX-lea s-a constituit o știință dedicată acestui concept și evoluției sale, numită **naratologie** (evoluând de la *formalismul* rus la *structuralism*). Naratologii disociază între **povestire** (istorisire, fabulă) și **discurs** (subiect): prima se referă la totalitatea evenimentelor petrecute, al doilea vizează modul în care receptorul (cititorul) ia cunoștință de cele relatate.

Narațiunea, ca povestire, are următoarele determinante:

– **nucleele** (care se raportează la fapte, la acțiuni);

– **indicii** (care trimit la descrierea obiectelor și a personajelor);

– **catalizele** (care sunt extensii descriptive, referitoare la desfășurarea faptelor, adică la nuclee);

– **informațiile** (care situează acțiunile în timp și în spațiu);

– **personajele**, actanții (care se afirmă în acțiune).

Narațiunea, ca discurs, se identifică prin următoarele concepte:

– **timpul** narațiunii (trăsătură esențială în distincția discurs – povestire);

– **aspectele** narațiunii (modul cum povestirea este percepută de către narator, punctul de vedere);

– **modalitățile** narațiunii (felul în care naratorul expune povestirea sa):

a) prin **reprezentare** (desfășurarea evenimentelor);

b) prin **dialog** (reprodus în fața noastră, ca în dramă);

c) prin **relatare** (autorul relatează faptele ca în cronică).

Naratorul. Tipuri de naratori

● Din fr. *narrateur*, lat. *narrator* – „povestitor"

Naratorul este o instanță intermediară între autor și cel ce relatează suita evenimentelor. El își asumă **funcția narativă** (numită și funcție de reprezentare), care se îmbină cu **funcția de control** sau cu cea **de regie**, întrucât naratorul e capabil să citeze discursul personajelor în interiorul propriului său discurs, folosind verbele „dicendi" și „sentiendi" (a zice și a simți) și utilizând indicațiile scenice. Pe lângă funcțiile amintite, obligatorii, naratorul poate opta și pentru **funcția de interpretare**.

Scanned with OKEN Scanner

Naratorul nu se confundă cu autorul, cel dintâi fiind – adesea – un personaj care apare în text și care preia funcția narativă. Autorul abstract este cel care a creat universul epic, iar naratorul este cel care comunică istorisirea narată cititorului fictiv. În *Hanu-Ancuței*, cei care povestesc nu-l reprezintă pe M. Sadoveanu, autorul, ci pe cei nouă povestitori. Și, totuși, Ioniță comisul se reprezintă pe sine în prima istorisire (*Iapa lui Vodă*), iar apoi îl reprezintă pe autor, făcând aprecieri asupra întâmplărilor ascultate și asupra povestitorilor. El este – succesiv – un narator-**erou**, unul **martor** și altul **reprezentabil** al punctului de vedere auctorial, ținând, concomitent, un discurs **evaluativ** și **emotiv**, implicându-se afectiv în faptele relatate, văzute direct sau numai auzite. Făcând apel la momente temporale distincte, povestirile sadoveniene, ca și în cazul altor specii epice, alternează variate tipuri de naratori: naratorul **omniscient** (de regulă identificat cu **autorul** în specia romanului realist); **naratorul-personaj** (implicat direct în succesiunea evenimențială); **naratorul-martor** (asistând în totalitate, sau numai parțial, la întâmplări); **naratorul-confident** (căruia i s-a relatat povestirea pe care, la rândul său, o istorisește); **naratorul-mesager** (care transmite mai departe povestirea auditoriului din text; **naratorul-ordonator** al scenariului epic (precum Ioniță comisul); **naratorul-reprezentabil** (sugerând, discret, perspectiva autorului textului asupra faptelor prezentate) etc.

Povestirea

definirea conceptului, caracteristici, clasificare, reprezentare în literatură

● Termenul este un derivat al verbului „a povesti" (sl. *povesti*)

Într-o accepțiune lărgită, se confundă cu narațiunea ca modalitate de existență a genului epic, ca semn distinctiv al acestuia. Identificarea povestirii cu narațiunea se bazează pe identitatea de sens a verbelor „a povesti" / „a nara".

Povestirea devine „modul" prin care se constituie toate speciile narative, elementul lor comun din care, conform legilor specifice de compoziție, se dezvoltă variantele genului. Pe această reducție se bazează naratologia, știința contemporană a narațiunii, interesată nu de diferențele specifice,

Emanoil Bardasare, *Lectură*

ci de legătura între formele narative, pe baza principiului povestirii.

● Ca specie literară, povestirea se definește drept o narațiune subiectivizată (relatarea este făcută din unghiul povestitorului, implicat ca narator, ca participant sau doar ca mesager al întâmplării), care se limitează la nararea unui singur fapt epic.

Caracteristicile povestirii:

– povestirea are dimensiuni mai reduse decât ale nuvelei, dar este mai întinsă decât schița;

– este asemănătoare cu nuvela, dar se deosebește de aceasta printr-o mai mare implicare personală a naratorului în faptele relatate;

– interesul se manifestă nu atât față de personaj, cât mai ales față de situația narată, fapt din care rezultă caracterul etic exemplar al povestirii;

– construcția subiectului este mai puțin riguroasă decât în cazul schiței și al nuvelei;

– desfășurarea acțiunii este mai destinsă, mai puțin tensionată decât în nuvelă.

Clasificarea povestirii nu se face după criterii bine precizate, datorită înțelegerii ei ca semn al epicului:

1. **după formă**: povestire în versuri și povestire în proză;
2. **după conținut și destinație**: satirică, fantastică, filozofică, romantică, magică, povestirea pentru copii.

● **Povestirea în literatura lumii**

N. Gogol – ***Serile în cătunul de lângă Dikanka***

I. Turgheniev – ***Povestirile unui vânător***

A. Daudet – ***Povestiri din moara mea***

● **Povestirea în literatura română**

I. Creangă – ***Moș Ion Roată***

M. Sadoveanu – ***Povestiri, Hanu-Ancuței***

V. Voiculescu – ***Pescarul Amin***

Scanned with OKEN Scanner

Un Tizian al condeiului

Mihail Sadoveanu

Hanu-Ancuței

Fântâna dintre plopi
(fragmente)

– Cu asta am umblat eu o țară, urmă comisul. Amândoi, îți aduci aminte? Am bătut drumurile și ne-am părăduit tinerețele! De când ne-am despărțit însă, văd că ai pierdut o lumină.

– Da, răspunse călătorul cu glasu-i blând. Am pierdut. Am avut o întâmplare năprasnică... Și Dumnezeu m-a întors iarăși prin locurile acelei dureri...

[...] Pe atuncea nu cunoșteam, ca acuma, sufletul femeilor. Cu toate acestea, a doua zi dimineață, o așteptam pe Marga. [...]

[...] – După cum văd, te-ai gătit de duminică. Ești frumoasă ca o duducuță.

Vorba-i făcu mare plăcere. Sângele-i rumeni obrajii.

– Nu m-am îmbrăcat pentru biserică!

– Atuncea pentru ce?

– Așa mi-a plăcut mie. Am venit la orândă, să iau rachiu pentru unchești Hasanache. Și să mulțumesc boierului, cum am spus.

– Eu socoteam c-ai venit să-mi gâcești.

– Nu, coconașule, că nu-s babă, nici spun minciuni. Ce ți-aș fi putut gâci?

– Credeam că mi-i gâci cu cine aș dori eu să mă-ntâlnesc într-un loc.

– Unde? șopti ea râzând cu toată fața. La fântâna dintre plopi?

– Da.

– Cu cea pe care-ai văzut-o acolo asară?

– Da; de-atuncea o doresc.

– Se poate, cuconașule, îngână ea blând, și ochii i se umbriră; dar aceea-i o biată fată din șatră și dumneata numaicât șăguiești și te duci.

[...] – Ba s-aștepte, îi răspunsei eu privind-o țintă, fără zâmbet. La două ceasuri după înserat, eu mă întorc și sunt acolo. [...]

[...] M-am înălțat în picioare, lângă ghizdelele fântânii. Marga mi s-a aninat de umăr, și-a grămădit capu-n pieptul meu ș-a prins a plânge.

Mihail Sadoveanu, portret de Corneliu Baba

Coordonate ale vieții și operei

După debutul, din 1897, în revista umoristică bucureșteană „Liceu", a avut loc cel editorial, în 1904, cu patru volume (***Povestiri, Șoimii, Dureri înăbușite, Crâșma lui moș Precu***), fapt remarcabil prin amploarea sa, ceea ce l-a și determinat pe Nicolae Iorga să numească acel moment „Anul Sadoveanu". Chiar dacă a colaborat la revista „Sămănătorul", de a cărei ideologie literară a fost înrâurit la începutul carierei sale artistice, Mihail Sadoveanu s-a atașat apoi, sufletește, de spiritul „Vieții românești", al cărei mentor, G. Ibrăileanu, i-a devenit admirator și prieten. ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Natură proteică și genială, depășind prin talentul cuprinzător toate curentele literare cu care a fost contemporan, tradiționalist și modernist în același timp, Mihail Sadoveanu și-a pus condeiul în slujba literaturii peste șase decenii, împlinind o creație de peste o sută de volume. Prin **monumentalitatea** operei sale, prin capacitatea de a evoca, în paginile acesteia, viața poporului român în aspectele ei fundamentale, prin vocația de povestitor reînviind trecutul și anticipând viitorul, prin stilul narativ armonios și inconfundabil, M. Sadoveanu este, cu adevărat, un scriitor național cu deschidere către universalitate. El a reușit să îmbine, într-o manieră autohtonă unică, varietatea formelor de manifestare ale socialului în viziunea lui Honoré de Balzac, cu interesul acut dovedit față de istorie de către Victor Hugo și cu știința remarcabilă de-a surprinde viața monotonă din târgurile provinciale aparținând lui Guy de Maupassant. Așadar, un **realism** necruțător, un suflu **romantic** inspirat și un **naturalism** ce pătrunde adânc în ereditatea și în psihologia sufletului omenesc constituie dimensiunile estetice ale universului literar sadovenian. Elementele romantice (legendar-mitologice) și cele naturalist-realiste se armonizează în prezentarea istoriei, a fenomenelor sociale, a varietății tipologiilor omenești, a pitorescului naturii, a tradițiilor, a datinilor și a obiceiurilor circumscrise **condiției umane** în ansamblul ei.

– Nu fi proastă și nu plânge! i-am zis eu. Deseară mi-i drumul înapoi. Vreau să-ți aduc o scurteică de vulpe de la Pașcani.

Ea se strânge în mine suspinând.

– N-ai să te-ntorci. Că eu îs o roabă ș-o nemernică. Dar am să te aștept ș-am să mor lângă fântână dacă nu vii! [...]

[...] Am încălicat ș-am purces repede c-un gând necontenit și stăruitor să mă opresc și să mă-ntorc spre ea. Cu cât mă depărtam, cu atâta o simțeam mai aprig în mine. [...]

[...] Am îndrăznit și eu să ridic glasul într-un târziu, ș-am întrebat:

– Mai este în ființă fântâna cu cei patru plopi?

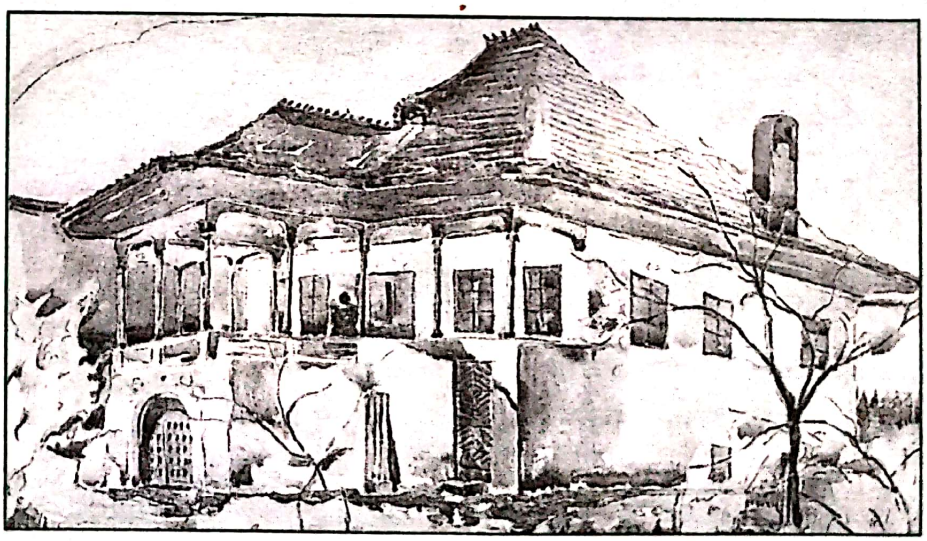
– Nu mai este... a răspuns încet moș Leonte, cetitorul de zodii. S-a dărâmat ca toate ale lumii...

Cu toate acestea, căpitanul de mazâli o vedea. Sta împovărat în locul lui, neclintit și cu capul plecat. Obrazul drept, boțit spre ochiul stors, parcă era încleștat și pecetluit pe totdeauna într-o durere. Iar ochiul cel viu, mare și neguros, privea țintă în jos în neagra fântână a trecutului. [...]

Abordarea textului în clasă

- Relatați subiectul creației în proză *Fântâna dintre plopi*, evidențiind tehnica narativă specifică povestirii sadoveniene.
- Stabiliți similitudinile de conținut epic și de formă artistică dintre textul studiat și alte două povestiri de aceeași factură: *Cealaltă Ancuța* și *Istorisirea Zahariei Fântânarul*.
- Argumentați frecvența narațiunilor cu caracter erotic din ansamblul volumului *Hanu-Ancuței* și analizați importanța acordată de scriitor sentimentului de dragoste.
- Explicați cultul lui Mihail Sadoveanu pentru adresarea ceremonioasă (semn al respectului între semeni) și pentru sentimentul prieteniei înțelese ca temelie a vieții umane armonioase.

Nicolae Polidor, *Casa lui Hagi Prodan*



Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Hanu-Ancuței – spațiul de legendă al Moldovei

Atent la spectacolul măreț al naturii, dar și la cel tragic al pasiunilor omenești, creatorul unei lumi exemplare învăluite într-o aură mitică, desăvârșit evocator al trecutului, Mihail Sadoveanu ilustrează, prin ampla sa operă în proză – ca și Mihai Eminescu în poezie, sau George Enescu în muzică, ori Constantin Brâncuși în sculptură – bogăția și complexitatea lumii românești. După apariția mai multor volume de proză și de memorialistică, după înregistrarea primului succes notabil, în 1915, o dată cu publicarea romanului istoric *Neamul Șoimărești*lor, scriitorul își încheia cea dintâi etapă de creație artistică cu o capodoperă: *Hanu-Ancuței.*

Încredințat tiparului în 1928, când Mihail Sadoveanu avea aproape cincizeci de ani și o variată experiență literară, volumul are o structură aparte, de tip mozaicat, ansamblul narațiunii fiind alcătuit din nouă povestiri independente. Prozatorul recurge la tehnica literară a **narațiunii în narațiune**, sau a **povestirii în ramă**, după modelul renascentist al *Decameronului* lui Boccaccio, autohtonizat în spațiul de legendă al Moldovei. Liantul narativ al celor nouă istorisiri îl formează atât cadrul pitoresc al hanului străvechi, cât și personajele strânse în jurul focului, degustând *„vin nou din ulcioare vechi"* aduse de frumoasa Ancuța, *„întemeind sfaturi"* și rostind întâmplări pilduitoare. Eroii sadovenieni manifestă o deosebită plăcere să spună și să asculte povești *„din vremea veche, care astăzi nu se mai văd"*, cercul povestitorilor și al ascultătorilor rămânând deschis oricui, criteriile de apreciere ale membrilor ocazionali fiind locvacitatea și putința de a impresiona în mod spontan auditoriul: *„Cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare"*, decide Ioniță, comisul din Drăgănești. În spațiul securizant al hanului cu ziduri groase *„ca de cetate* și *cu porți ferecate"*, cum nu se mai găsește altul *„cât ai umbla pe drumurile pământului"*, după mândra judecată a lui moș Leonte Zodierul, se adună călători aparținând celor mai diferite categorii sociale. Vechi tovarăși, ori necunoscuți, deosebiți ca vârste, mentalități și profesiuni, se cunosc, ospătează laolaltă, închină ulcioare cu vin, devin apropiați deschizându-și sufletele unii către alții. Fapte legendare, istorii supranaturale, întâmplări cu tâlc despre voievozii de odinioară, evocări din călătorii ori relatări dramatice din experiența lor de viață, toate îi îndeamnă la comunicare și la prietenie: *„Iubiților prieteni, mie mi-a plăcut totdeauna să beau vinul cu tovarăși. Numai dragostea cere singurătate. Divanul nostru-i slobod și deschis, și-mi sunteți toți ca niște frați!"* exclamă căpitanul de mazâli Neculai Isac.

Permanența erosului în opera sadoveniană

Poveștile relatate *„într-o toamnă aurie"* sunt de o mare diversitate, având – pe rând sau concomitent – caracter **umoristic** (*Iapa lui Vodă*), **fantastic** (*Balaurul*), **istoric** (*Orb sărac*), **justițiar** (*Haralambie, Județ al sărmanilor*), **memorialistic** (*Negustor lipscan*), dar, mai ales, **erotic** *(Fântâna dintre plopi, Cealaltă Ancuță, Povestirea Zahariei Fântânarul).* Permanența erosului se explică prin faptul că eroii sadovenieni iubesc pe deasupra tuturor obstacolelor și a riscurilor, cu o dăruire totală și cu acceptarea firească a ideii de sacrificiu: comisul Ioniță îl caracteriza astfel pe tovarășul său din tinerețe, Neculai Isac: *„Și pentru o muiere care-i era dragă,*

▶▶▶

În opera lui Mihail Sadoveanu se disting:

a) **dimensiunea istorică** (pornind din epoca de început a neamului - ***Creanga de aur*** (1933); istoria Moldovei, emblemă a devenirii întregii națiuni - sec. al XV-lea, Ștefan cel Mare - ***Frații Jderi*** (1935–1942); sec. al XVI-lea, Ion Vodă cel Cumplit și frații săi - ***Șoimii*** (1904), ***Nicoară Potcoavă*** (1952); sec. al XVII-lea, Ștefan Tomșa, Vasile Lupu, Duca-Vodă - ***Neamul Șoimăreștilor*** (1915), ***Nunta domniței Ruxanda*** (1932), ***Zodia Cancerului*** ... (1929); tragediile războaielor - ***Strada Lăpușneanu*** (1921);

b) **dimensiunea socială** oglindită în viața și conduita morală din lumea satului, conflictele sociale, revolta și haiducia, împlinirea dreptății, transhumanța, dramele omenești: ***Dureri înăbușite*** (1904), ***Crâșma lui moș Precu*** (1904), ***Bordeenii*** (1912), ***Venea o moară pe Siret*** (1925), ***Hanu-Ancuței*** (1928), ***Baltagul*** (1930); platitudinea vieții provinciale, dorința bovarică de evadare din mediocritate și inerție, dintr-un conformism ipocrit: ***Floare ofilită*** (1905), ***Însemnările lui Neculai Manea*** (1907), ***Haia-Sanis*** (1908), ***Apa morților*** (1911), ***Locul unde nu s-a întâmplat nimic*** (1933), ***Cazul Eugeniței Costea*** (1936);

c) **feericul și fantasticul naturii** ce reflectă percepția frumosului natural, simțul măreției terestre și cosmice, confruntarea omului cu natura, misterele universului înconjurător: ***Dumbrava minunată*** (1922), ***Țara de dincolo de negură*** (1926), ***Împărăția apelor*** (1928), ***Nopțile de Sânziene*** (1934), ***Valea Frumoasei*** (1938), ***Ochi de urs*** (1938), ***Ostrovul Lupilor*** (1941), ***Nada Florilor*** (1951);

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶ d) **dimensiunea contemplativ-filozofică** în operele ideatic-speculative, etice şi memorialistice, precum ***Amintirile căprarului Gheorghiţă*** (1906), ***La noi în Viişoara*** (1907), ***Oameni şi locuri*** (1908), ***Privelişti dobrogene*** (1914), ***File sângerate*** (1917), ***Cele mai vechi amintiri*** (1935), ***Soarele în baltă sau Aventurile şahului*** (1933), ***Divanul persian*** (1940), ***Anii de ucenicie*** (1944), ***Fantazii răsăritene*** (1946).

Evocând, în 1961, personalitatea titanică a scriitorului, G. Călinescu îi creiona un portret pe măsură: *„Chipul lui Mihail Sadoveanu a căpătat la senectute o frumuseţe superbă, frumuseţea geniului pe care numai Tizian în persoană ar fi putut să o traducă în culori, iar ochii săi albaştri, au o adâncime celestă. De l-aş vedea pe Goethe, n-aş fi mai tulburat..."*

Genul epic

● Din gr. **epikos –epos** –„cuvânt, zicere, ceea ce se exprimă prin cuvânt, discurs".

Este genul literar în care prezenţa directă a autorului în operă alternează cu prezenţa sa indirectă, prin intermediul personajelor, descrierea fiind înlocuită cu naraţiunea şi cu dialogul. Totuşi, esenţială pentru epic rămâne **naraţiunea**, acest gen având asupra existenţei o perspectivă temporală (de succesiune organizată în epicul tradiţional, de juxtapuneri neordonate cronologic în epicul modern). Genul epic este mai obiectiv decât liricul, dar rămâne mai subiectiv decât dramaticul. Epicul a consacrat povestirea făcută la persoana a III-a, dar creaţiile moderne au impus relatarea la persoana I, conferind operelor, adesea, aspectul unor jurnale epice.

îşi punea totdeauna viaţa..."; exasperat de perspectiva pierderii iubitei trimise silnic la mănăstire de către fratele ei, pentru că se îndrăgostise de un ţăran, Todiriţă Catană *„răcnea că el pentru duduca Varvara poate să-şi deie şi viaţa..."*; Aglăiţa, odraslă boierească, intenţiona să se arunce în fântâna nou zidită de către meşterul Zaharia, deoarece părinţii n-o lăsau să se mărite cu alesul inimii ei, un tânăr răzeş din Războieni: *„Vai, Zaharie,* [...] *am hotărât în cugetul meu şi-n inima mea că altfel nu pot face decât să-mi răpun viaţa. Eu, fără Ilieş Ursachi, nu pot trăi..."*

În povestirea *Fântâna dintre plopi*, naraţiunea debutează cu evocarea reîntâlnirii după un sfert de veac, la hanul Ancuţei celei tinere, dintre comisul Ioniţă din Drăgăneşti şi căpitanul Neculai Isac, deja *„un om ajuns la cărunteală, dar care se ţinea drept şi sprinten pe cal"*. Cu fineţe epică, scriitorul prelungeşte trecutul în prezent, stabilind şi o legătură afectivă între timpul real şi cel legendar: *„Iar călăreţul pe cal pag parcă venea spre noi de demult, de pe depărtate tărâmuri"*. Ioniţă şi Isac s-au îmbrăţişat cu frăţească bucurie, cel dintâi întrebându-l pe cel de-al doilea în ce împrejurări cumplite *„a pierdut o lumină"* oculară. Îndemnat de prietenul regăsit, el istoriseşte o dramă petrecută în tinereţea sa aventuroasă, ascultat cu gravă atenţie şi de ceilalţi oaspeţi de la han. Căpitanul le mărturiseşte cu tristeţe că în acelaşi spaţiu, dar cu douăzeci şi cinci de ani înainte, *„a avut loc o întâmplare năpraznică şi Dumnezeu l-a întors iarăşi prin locurile acelei dureri"*. El îşi începe confesiunea ca pe o terapie împotriva suferinţei, dar constată uimit că amintirile dureroase rămâseseră la fel de vii. Protagonistul întâmplării recunoaşte că în tinereţe *„era buiac şi ticâlos"*, mama lui dând acatiste disperate ca să-l cuminţească şi să-l însoare. Ioniţă îi confirmă reputaţia demnă de un Don Juan moldav, evocând viaţa aventuroasă şi disponibilitatea erotică a prietenului său. Îndrăgostindu-se sincer de o tânără ţigancă, pe nume Marga, căpitanul va fi atacat într-o noapte de complicii fetei, cu scopul de a-l jefui. Marga fusese învăţată să-l avertizeze abia în ultimul moment asupra primejdiei, ca el să nu i se mai poată opune. Când înţeleg că victima potenţială a aflat mai devreme decât trebuia despre intenţiile lor, aşteptându-i înarmat şi cu Lupei – câinele – alături de el, ţiganii o ucid pe Marga şi o aruncă în fântână, făcând-o să plătească trădarea neamului său cu propria viaţă.

Maria Pillat-Bratey, *Ancuţa*

Scanned with OKEN Scanner

Pasiunea conjugată cu demnitatea umană

În această impresionantă povestire, două coordonate ale vieții noastre rurale, dar și ale existenței omenești în genere, sunt evidențiate de către narator: **pasiunea erotică** și **conștiința demnității umane**. Sentimentele sunt grave, implicarea eroilor este totală, iar dramele pasionale ating concentrarea maximă și forța sacrificiului pentru omul iubit din tragediile lui William Shakespeare. Văzând-o prima oară pe Marga, căpitanul *„simți în el ceva fierbinte, de parcă ar fi înghițit o băutură tare"*. Dorul de ființa abia cunoscută, însă intens dorită, era copleșitor: *„neliniștea intrase în mine ca un pojar"*, recunoaște acesta. Întâlnirea lor are loc într-un cadru romantic și plin de mister, descris cu simțul naturii, caracteristic lui Sadoveanu: *„Stele se aprinseseră în cerul curat [...] și câmpurile se înteleniseră în liniște, ca într-o taină"*. Marga era o adolescentă de 18 ani, obligată de conducătorul șatrei să mimeze dragostea, pe care ea n-o trăise niciodată, față de cei care-i erau impuși ca parteneri de-o clipă. Frumoasă și atrăgătoare, fusese destinată de judele țiganilor, Hasanache, să-i captiveze pe călătorii bogați care poposeau la han, distrăgându-le atenția cu farmecele ei, pentru a fi mai ușor atacați și deposedați de bani, ori de bunuri. Deși o fată simplă, Marga suferea din pricina condiției sale de obiect erotic, vândut în scopuri criminale sau de jaf, dar o acceptă, nu numai de teama represaliilor, ci și pentru că îi disprețuiește – deopotrivă – pe cei care o vând și pe cumpărătorii de ocazie. Discriminarea rasială, alături de umilirea ei ca om și ca femeie, o transformase într-o unealtă docilă, executând resemnată ordinele primite. Totuși, Marga se îndrăgostește atunci când Neculai Isac, un june căpitan în drumul căruia este trimisă, îi vorbește ales, o respectă ca pe o ființă egală cu sine și nu o jignește cumpărându-i intimitatea. După ce vinde o importantă cantitate de vin în ținutul Sucevei, el se întoarce la han cu o mare sumă de bani. Nerăbdător să-și reîntâlnească iubita, revine singur și cu mult timp înaintea tovarășilor săi. Marga învățase din experiențele erotice anterioare că cei care îi plăteau o noapte refuzau în ziua următoare chiar și s-o mai recunoască. Astfel i se adresează, cu un lucid repros, și lui Neculai: *„Aceea-i o biată fată din șatră și dumneata numaicât șăguiești și te duci"*. Deși conștientă că nu reprezenta decât *„o roabă și-o nemernică"*, îi promite, totuși, că-l va aștepta până va muri lângă fântâna iubirii lor. Dar căpitanul se întoarce la ea, aducându-i în dar și *„o scurteică de vulpe"*, dorită de Marga să-i țină de cald în nopțile răcoroase.

Sacrificiul vieții în numele iubirii

Păstrarea cuvântului dat, dragostea sinceră a bărbatului, noblețea comportamentului său îi trezesc tinerei **respectul de sine** și responsabilitatea față de propriile fapte. Pentru întâia oară, Marga se revoltă împotriva condiției sale și nu mai acceptă să fie complice la acte rușinoase. Ea simte nevoia să se devoteze omului iubit, să-l ocrotească, avertizându-l să-și apere viața, în pofida consecințelor îndrăznelii ei de care era perfect conștientă. Lupta violentă se soldează cu moartea unui atacator și rănirea altora, dar și cu mutilarea eroului rămas fără un ochi. Țiganii supraviețuitori aplică imediat cruda lege a talionului, omorând-o pe Marga și azvârlindu-i trupul în apa fântânii. După ce sunt alertați cărăușii conduși de vatamanul Irimia și văd petele de sânge de pe marginile fântânii și de la suprafața apei, înțeleg cu toții tragedia.

Capitolul al II-lea

Clasificarea creațiilor epice

Creațiile epice se clasifică în **orale** (populare) și **scrise** (culte). Epicul **oral** poate fi **în versuri** (balada, legenda) sau **în proză** (legenda, basmul, snoava).

Lucrările aparținând genului epic **scris** pot fi, la rândul lor, **în versuri** (balada cultă, poemul, epopeea, legenda, fabula) sau **în proză** (anecdota, schița, nuvela, povestirea, romanul, reportajul literar, memoriile, jurnalul). Epica definește ansamblul creațiilor aparținând genului în speță.

Povestirea în ramă

Este o categorie a genului epic numită și „povestire în povestire" sau „povestire cu cadru", având o lungă tradiție, din literatura antică până în cea actuală și fiind ilustrată de lucrări precum ***Halima***, ***Decameronul*** lui Boccaccio, ***Povestirile din Canterbury*** de Geoffrey Chaucer, ***Povestirile unui vânător*** de Turgheniev, ***Hanu-Ancuței*** sau ***Divanul persian*** de M. Sadoveanu.

Istoria povestirii se pierde într-un timp mitic, pentru evoluția sa fiind importantă circulația istorisirilor orientale (***Halima sau O mie și una de nopți***), model pentru povestirea europeană. Timpul narativ se situează într-un plan al trecutului, modalitatea preferată de relatare fiind **evocarea**. „Povestirea în ramă" beneficiază și de un spațiu privilegiat și ocrotitor (un topos), în care mai mulți povestitori relatează întâmplări pilduitoare, respectând un ceremonial prestabilit și desfășurând o artă a discursului memorabil. Interesul nu se centrează în jurul personajelor, ci asupra **situației neobișnuite** relatate, de unde rezultă caracterul etic exemplar al povestirii.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul literar

● Din fr. **portrait** – „reprezentarea unei persoane ca subiect al operei".

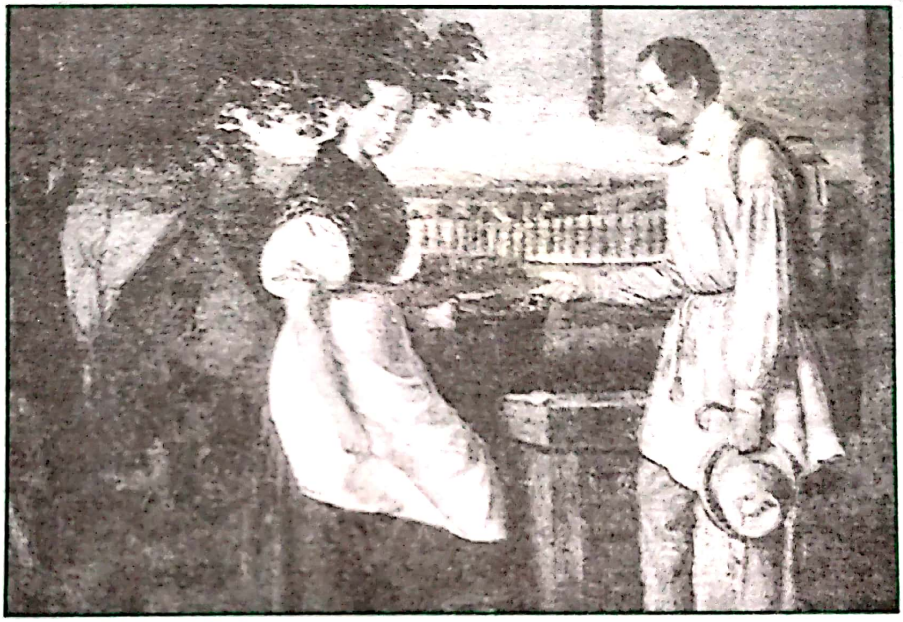
În literatură, imaginea complexă a unei persoane este conturată, mai ales în genul epic, prin surprinderea trăsăturilor sale specifice, în scopul individualizării și al obiectivării ei. Portretul poate fi **fizic** (aspectual, vestimentar), **psihic** (moral), **mixt** (fizic și moral), **generalizator** și se referă la o întreagă categorie de oameni sub dominanta lor psihică (***Caracterele*** lui Teofast, ***Caracterele*** lui La Bruyère). În accepția de „caractere", portretul se corelează cu anumite tipuri morale care presupun „tipizarea" acestora (avarul, arivistul, ciocoiul, burghezul, căutătorul de adevăr etc.).

Se cunosc și **portrete colective**, de obicei ale unor eroi anonimi (răzășimea răsculată din ***Neamul Șoimărești***lor de M. Sadoveanu, grupul plăieșilor din ***Sobieski și românii***, gloata indignată din nuvela ***Alexandru Lăpușneanul*** de C. Negruzzi ori masa de țărani răzvrătiți din ***Răscoala*** de L. Rebreanu).

Autoportretul apare frecvent în literatura de tip subiectiv, redactată la persoana I, înfățișând propriile trăsături fizice și psihice (modelul fiind Nică din ***Amintiri din copilărie*** de Ion Creangă).

Caricatura este un portret în care trăsăturile unei persoane sunt exagerate prin satirizarea lor; uneori, caricatura transformă personajele omenești în proiecții animaliere, folosind procedeele specifice fabulei și alegoriei (modelul fiind inaugurat de către D. Cantemir, în primul roman autohton, ***Istoria ieroglifică***).

Rănit grav, incremenit de suferința morală, eroul își dă seama că Marga acceptase să moară pentru ca el să poată trăi. Moș Leonte Zodierul comentează cu nostalgie că *„fântâna dintre plopi nu mai este, s-a dărâmat ca toate ale lumii"*, sugerând că până și întâmplările cele mai dramatice își pierd – o dată cu trecerea timpului – acuitatea și semnele reale unde s-au petrecut. Dar privind cu ochiul rămas teafăr *„în neagra fântână a trecutului"*, bătrânul căpitan Neculai Isac regăsește intact chipul celei îndrăgite, care își dăduse viața pentru el. Fântâna cu adâncurile ei simbolizează atât viața, cât și moartea, reunite în amintirea de neșters a unei femei deosebite și a devotamentului ei absolut în numele iubirii.



C. D Rosenthal, *Scenă la fântână*

Exerciții de redactare și compoziții

- Motivați estetic de ce, în *Fântâna dintre plopi*, scriitorul recurge la tehnica narativă a „povestirii în ramă" și analizați elementele de conținut și de formă care asigură unitatea în diversitate a construcției sale romanești.
- Rezumați, în scris, conținuturile epice ale povestirilor *Haralambie* și *Județ al sărmanilor*, evidențiind felul distinct în care se realizează justiția umană, la nivelul voievodului (Ipsilanti), al boierului, al reprezentantului poliției domnești, al omului simplu și năpăstuit, al insului ieșit în afara legii (precum haiducul).
- Descrieți imaginea hanului Ancuței ca un topos (loc) central în lumea sadoveniană: loc de popas, teritoriu privilegiat al egalității între oaspeți, spațiu al ceremonialului mesei în comun, univers al istorisirilor frumoase și al cunoașterii, ambianță propice comuniunii spirituale între oameni.
- Justificați varietatea tipologiilor umane în povestirile din romanul *Hanu-Ancuței*; alegeți un personaj (masculin sau feminin) și caracterizați-l, motivându-vă preferința literară.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Forme ale exprimării orale: dialogul, discuţia, masa rotundă, interviul

● Din fr. *dialogue*, lat. lit. *dialogus*, gr. *dialogos* – „convorbire, discuţie între două persoane".

De la început, trebuie făcută distincţia între dialogul ca modalitate fundamentală de realizare concretă a **funcţiei de comunicare** a limbajului uman (**dialogul propriu-zis**) şi ca procedeu compoziţional, caracteristic anumitor genuri şi specii literare (**dialogul artistic**). Succesiunea secvenţelor „întrebare – răspuns" constituie un criteriu esenţial de înlănţuire a replicilor în dialog, iar interogaţia reprezintă momentul declanşării dialogului. În sens restrâns, el marchează o secvenţă de replici interconectate semantic, produse alternativ de cel puţin doi emiţători, într-o anumită situaţie de comunicare. Chiar dacă, în mod uzual, dialogul se opune monologului, există şi forme **mixte**, de **dialog monologat** (monologuri juxtapuse, care nu satisfac condiţia de replică) sau **pseudo-dialog**. În sens larg, toate formele comunicării verbale sunt guvernate de un principiu dialogic, întrucât presupun existenţa unui destinatar al replicii emise. El este forma sub care se concretizează diversele tipuri de interacţiune verbală, cu **funcţie comunicativă** sau **fatică** (de strictă informare), **reale** sau **ficţionale**, **orale** sau consemnate **în scris**. Ca semn de punctuaţie, **linia de dialog**, precedată şi urmată de pauza albă, introduce vorbirea directă a fiecărui participant la dialog. Dialogul real se desfăşoară sub forma **discuţiilor** (conversaţii libere pe teme alese în mod spontan), **a meselor rotunde** (dezbateri organizate cu tematică fixată dinainte), **a interviurilor** (convorbiri pe diferite teme între o personalitate culturală, politică etc. şi un ziarist), a interpelărilor, a schimbului de replici date în scris, transmiţând informaţii variate, o dată cu punctele de vedere ale conlocutorilor. Dialogul oral este marcat de prezenţa elementelor gestuale (mimica, gestica, intonaţia vocii etc.), care însoţesc replicile şi, uneori, se substituie acestora.

Dialogul artistic este o modalitate de expunere, alături de naraţiune, de descriere şi de monolog, fiind specifică **genului dramatic** (dar fiind uzitată şi în genul epic şi chiar în cel liric), presupunând conversaţia dintre două sau mai multe **personaje**. Ca mod de expunere şi de cooperare verbală între interlocutori (actori şi personaje), el îndeplineşte următoarele **funcţii estetice**: declanşează şi motivează o acţiune; defineşte relaţiile dintre personaje; exprimă reacţia lor mentală şi afectivă în raport cu o anumită situaţie; contribuie la caracterizarea personajelor, fie **directă** (se notează tipul caracterial, gândurile, intenţiile), fie **indirectă** (un erou îl caracterizează pe altul). Replicile scurte, laconice ori, dimpotrivă, ceremonios–ample, alternarea timpurilor verbale, enunţurile exclamative, vocativele, interpelările, pauzele în rostire, reluarea unor cuvinte ori sintagme, punctele de suspensie sunt printre cele mai frecvente mijloace de realizare a comentariului din perspectiva **internă** a celor direct implicaţi în desfăşurarea întâmplărilor. Comunicarea reală este convertită în procedeu compoziţional şi stilistic, căpătând valoare estetică. Există şi noţiunea de **dialog interior** (diferenţiat de monolog), eul personajului disociindu-se în două entităţi separate, pentru a da expresie unor contradicţii lăuntrice acute.

Exerciţii. Aplicaţii

1. Ascultaţi un dialog la radio şi urmăriţi un altul la televizor, precizând diferenţele între verbal–sonor, într-un caz, şi verbal–sonor–vizual, în celălalt caz.

2. Urmăriţi o discuţie, o masă rotundă şi un interviu (pe un canal audio-vizual), marcând caracteristicile şi strategiile discursive ale fiecărui tip de dialog în parte.

3. Luaţi un interviu unei persoane cunoscute şi apoi unei persoane necunoscute, sesizând atât diferenţele între cele două forme dialogate, cât şi reacţiile distincte ale emiţătorului (acelaşi) şi ale subiecţilor intervievaţi (alţii).

4. Provocaţi două discuţii cu întreaga clasă, cea dintâi pe o temă fixată dinainte, iar cea de-a doua pe o temă anunţată instantaneu, stabilind deosebirile între modalităţile de abordare şi între formele de manifestare afectivă a vorbitorilor.

5. Prezentaţi, în secvenţe scenice, derularea dialogului dintre comisul Ioniţă şi călătorii poposiţi la han, sau dintre căpitanul Neculai Isac şi ascultătorii lui, în povestirea sadoveniană *Fântâna dintre plopi* din volumul *Hanu-Ancuţei*.

6. Interpretaţi dialogurile dintr-o schiţă cunoscută din proza scurtă a lui I.L. Caragiale, reliefând latura lor satirică şi umoristică.

Scanned with OKEN Scanner

Fabulosul - lumea magică a inocenței regăsite

Vasile Voiculescu

Coordonate ale vieții și operei

Vasile Voiculescu (1884–1963) reprezintă o simbioză perfectă între vocația artistică și rigoarea profesiei de medic, realizând în scrierile sale unitatea dintre beletristică și știință. Într-o epocă nefastă, în plin război, i-a apărut (în 1916) cel dintâi volum de versuri, intitulat ***Poezii***, urmat de altele, între care s-au impus ca reușite estetice: ***Din Țara Zimbrului*** (operă recompensată cu premiul Academiei), ***Pârgă***, ***Poeme cu îngeri***, ***Urcuș*** etc. Între 1947 și 1958 (când a fost victima unei erori judiciare), el a conceput cele mai semnificative poeme de dragoste, reunite în volumul - apărut postum - ***Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de...***, alături de romanul fantastic ***Zahei Orbul.*** La numai un an de la ieșirea din nedreapta detenție, cu sănătatea ruinată, V. Voiculescu s-a stins din viață, fără a-și vedea opera poetică și în proză integral publicată. ▶▶▶

Pescarul Amin

(fragmente)

Ei (somnii, n.n.) dau semnalul și pornesc cu urdiile de crapi și celelalte semințiі dunărene după ei, într-o migrare fantastică. E de ajuns o noapte, ca balta, până atunci doldora, să rămână săracă. Înștiințați de semnele adunate din străvechime, pescarii nu le dau răgaz. Cu multă vreme înainte ei se pregătesc de pândă și-i așteaptă la locuri prielnice, cu capcanele întinse.

[...] A treia seară Amin intră iar. Înaintă greu până la întâiul stâlp. Apa îi venea la gât și-l bătea cu spume și bolboroseli. Pieptul, mâinile, picioarele îi zbârnâiau în chinuri deosebite, după deosebitele niveluri la care ședeau în gârlă, și pipăiau ca niște antene iuțelile curenților, durităților ca de corp tare ale izbirii apelor în toate caturile trupului și trăgeau încheieri. Tălpile, mai ales, prubuluiau, măsurau, luau înștiințări despre gândurile apelor de la fundul unde aleargă peștii.

[...] Ca în fiecare an, Amin rămâne să vegheze singur, săptămâni în șir, peste toată muțenia meleagurilor. Nimeni nu-i spune măcar: „Amine, ai grijă"... Nici măcar neispravitul brigadier. E de prisos: toți știu bine că nu e altul mai iscusit, mai harnic, mai înțelept să cârmuiască cu putere și cuminte trebile și rânduielile gardurilor prin toate întâmplările ce ar veni peste ele.

[...] Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi tărgând din pești.

[...] Amin se străduia zi-noapte în încercări, se morfolea în planuri, cum să facă să prinză, el singur, fruntea vânatului, fiara bălții, dovedindu-și lui însuși vitejia și iscusința de prea multă vreme nemaipuse la probă.

[...] – E în regulă, declară brigadierul.

Scanned with OKEN Scanner

Şi iar sâcâi pe Amin cu fel de fel de întrebări neroade.

–Dacă mi-o cădea la cârlige, îl duc la Bucureşti, se lăuda el. E o expoziţie a pescăriilor noastre.

Şi, fălos, se şi vedea, alături de somnul uriaş, într-o sală plină de cele mai înalte autorităţi, dând lămuriri şi primind răsplată… De gâtul dihaniei avea să atârne o tăblie pe care să scrie: „prins de brigadierul Fâstâc Ion, conducătorul echipei Pocioveliştea".

Pe Amin vorbele astea îl pişcară dureros, chiar parcă de inimă. Îi părea rău, tainica lui jivină să fie astfel pângărită, întinsă şi dezvăluită tuturor. Şi parcă numai dorea s-o prinză…

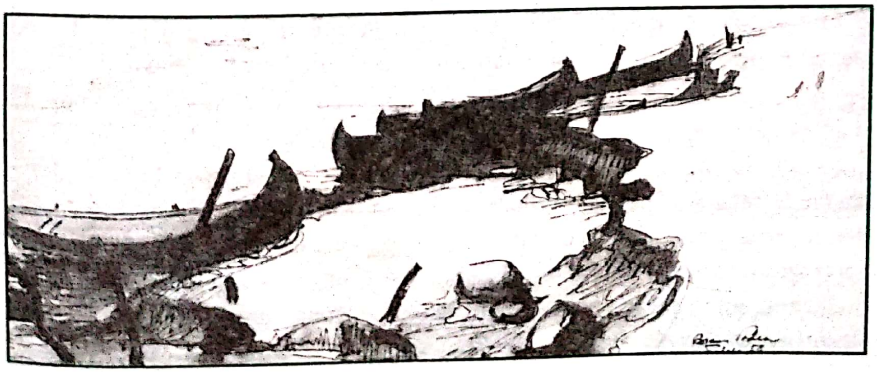
[...] Amin, singur, rămase iarăşi domn peste pustietăţile întristate. Gândul dinamitei îi aprindea din ce în ce creierii. Auzea aievea detunăturile, vedea ţâşnind snopi înalţi de apă, bulboana cutremurată zvârlindu-şi din fund nomoalele. Şi numaidecât o umplea sumedenia de peşti plutind, ucişi, cu burţile în sus, urechile podidite de sânge în bătaie valurilor… Şi morunul? Nu mai vru să privească. Îşi acoperi ochii cu palmele, deşi ştia că e amăgire.

[...] Şi o dată cu povara apelor care năvăliră pe spărtură şi-i smulse mâinile, îl covârşi şuvoiul de peşti zbuciumaţi peste el. Amin nu putu, sau nu mai vru să aibă timp? Morunul se ivise ameninţător. Când se înfipse în gaura neîncăpătoare şi se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli.

Abordarea textului în clasă

- Relataţi subiectul povestirii *Pescarul Amin*, punând în evidenţă fondul ei magic de sorginte folclorică.
- Stabiliţi similitudini de conţinut şi de formă artistică între povestirile *Pescarul Amin* şi *Lostriţa*, demonstrând că ambele intră în categoria naraţiunilor inspirate din mituri totemice.
- Argumentaţi de ce fabulosului din epica voiculesciană i se atribuie, cel mai frecvent, marca senzaţionalului; folosiţi şi alte texte epice drept suport al motivării estetice, precum *Iubire magică*, *Sezon mort*, *În mijlocul lupilor*, *Schimnicul* etc.
- Comparaţi şi găsiţi argumente pentru a justifica eficienţa magicului în povestiri ca *Pescarul Amin* şi *Lostriţa*, faţă de eşecul spiritului magic în naraţiunea *Ultimul Berevoi*.

Bianca Podea, *Peisaj dunărean*



Capitolul al II-lea

Scrise între 1946 şi 1958, publicate şi ele postum, abia în 1966, în două volume intitulate ***Capul de zimbru*** şi ***Iubire magică***, povestirile lui Vasile Voiculescu dezvăluiau originalitatea unui prozator înzestrat cu o înţelegere aparte a fabulosului de sorginte **magico-folclorică**. Situat în proximitatea estetică a unor reprezentanţi de marcă ai fantasticului autohton, precum Ion Luca Caragiale, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu, Panait Istrati ori Mircea Eliade, scriitorul devine un maestru al miraculosului de tip arhaic, prezentând – într-un cadrul real – întâmplări insolite. Vladimir Streinu, criticul care a prefaţat ***Povestirile*** date la iveală în 1966, stabilea patru categorii epice, în funcţie de care disocia tematica prozei voiculesciene:

a) **anecdota simplă** (***Proba***);

b) **anecdota ilustrativ–ideologică** (***Fata din Jawa***);

c) **nuvela care semnifică realităţi primordiale** (***Pescarul Amin***, ***Lostriţa***, ***Sezon mort***);

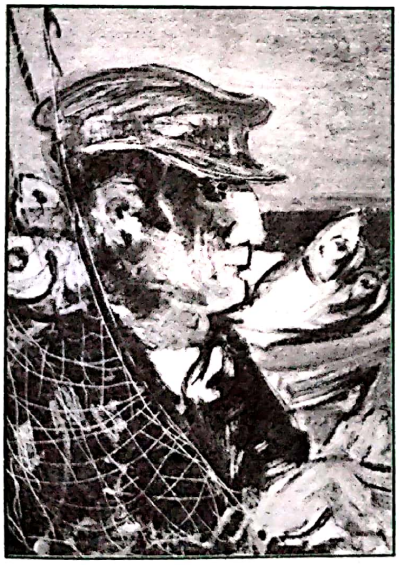
d) **basmul scurt** (***Iubire magică***, ***Schimnicul***, ***În mijlocul lupilor***).

Acelaşi critic literar remarca, deopotrivă, substanţa epică străveche a prozei autorului care reînvie forţa spirituală a riturilor ancestrale (operaţii magice, descântece, scene sacre de vânătoare şi de pescuit) şi limbajul vetust ce urmează linia tradiţionalistă a exprimării regionale şi arhaice. Caracteristice prozei voiculesciene sunt interesul pentru **ocultism** (constând în magie, eresuri, vrăji, descântece) şi **instalarea miraculosului chiar în spaţiul realităţii**. Substratul magic şi mitic al povestirilor sale îl înrudeşte spiritual pe Vasile Voiculescu cu prozatori precum Panait Istrati, cu ***Ciulinii Bărăganului*** şi ***Chira Chiralina***, ori Mircea Eliade, cu textele sale fantastice de sorginte folclorică (***Şarpele***, ***Domnişoara Christina***) şi mitologice.

Scanned with OKEN Scanner

Însă, spre deosebire de fantasticul eliadesc, care ia, adesea, aspectul firescului instalat în normalitatea cotidiană, **fabulosul** voiculescian se îndreaptă frecvent spre **senzaţional**, căci întâmplările prezentate ca adevărate sunt îndeplinite cu ajutorul unor făpturi şi mijloace supranaturale: vrăjitoare, magicieni, solomonari, transe hipnotice, fenomene telepatice etc. Elementul de coeziune al prozei voiculesciene îl asigură – în spirit tradiţionalist – predilecţia artistului pentru fondul patriarhal alcătuit din legi, obiceiuri şi interdicţii străvechi, pentru **satul mitic**, ce conservă încă, în plină modernitate, riturile magice moştenite din strămoşi. Cele mai multe dintre reuşitele estetice ale scriitorului (***Pescarul Amin***, ***Lostriţa***, ***Iubire magică***, ***Lacul rău***, ***Ultimul Berevoi***, ***În mijlocul lupilor***, ***Schimnicul***) sunt povestiri ce evocă ritualurile ancestrale la care colectivităţile rurale, păstrătoare de datini, încă mai recurg, neacceptând desacralizarea lumii vechi, percepută ca un sacrilegiu cu dublu efect: înstrăinarea civilizaţiei moderne de natură şi producerea unor dezastre ecologice.

M. Schwimmer, *Pescarul*



Repere de interpretare

Pescuitul şi vânătoarea – ritualuri magice ancestrale

Un tip consacrat de ritual magic este şi pescuitul, o formă de comunicare intimă cu universul acvatic, în care inteligenţa şi iscusinţa pescarilor se confruntă, în chip onest, cu prudenţa ancestrală şi chibzuinţa speciilor de peşti. În timp, s-a format un bogat epos pescăresc, dominat de făpturi mitice – peştii miraculoşi – ce protejează ori sancţionează străvechea îndeletnicire umană. Divinităţile acvatice (precum morunii în apele de şes sau lostriţele răpitoare în cele de munte) au conotaţii benefice ori malefice, veghind la stabilitatea adâncurilor şi a vieţuitoarelor specifice. Morunul, numit de prozator „*arhanghelul apelor*", conduce toate neamurile de peşti zbătându-se neputincioase în capcana întinsă de oameni spre Dunăre, anunţându-le libertatea şi salvarea; lostriţa, un demon al genunilor de ape, se întrupează în femeie, răpind minţile ori sacrificând vieţile pescarilor tineri care s-au încumetat s-o prindă. Prozatorul sugerează o simetrie tulburătoare între ierarhiile lumii adâncurilor şi ale celei omeneşti, vietăţile puternice, experimentate şi înţelepte conducându-le pe cele slabe.

Perioadele de secetă îndelungată ori de inundaţii dezorganizează, concomitent, universul lichid şi pe cel uman, provocând sacrificii de ambele părţi, ca să reechilibreze circuitul apei în natură. Legătura între uman şi acvatic o realizează categoria privilegiaţilor, aşa-numitele *antropoichtiomorfe* (în viziunea lui Romulus Vulcănescu, din *Mitologie română*), adică bărbaţii-peşti şi femeile-peşti, precum Amin, Aliman, Ileana – dublul uman al lostriţei. Acestor iniţiaţi în tainele hăurilor şi în obiceiurile locuitorilor din străfunduri li se adaugă, în spaţiul terestru, magicienii, precum Luparul, ultimul Berevoi, bătrâna Savila. Numai lor li s-a permis să descifreze semnele ascunse ale firii, cu respectarea a două condiţii esenţiale: să apere lumea naturală şi să vegheze la desfăşurarea unei competiţii leale şi echilibrate între om şi lumea înconjurătoare, ale cărei legi trebuie conservate. Când, totuşi, datinile şi rânduielile vechi sunt încălcate, iar natura se simte ultragiată de intruziunea brutală şi sălbatică a omului, îşi ia revanşa, făcând victime la rândul ei. Folclorul, pe urmele animismului străvechi, a înzestrat cu spirit elementele naturale. Lacul, balta, ghiolul, grindul, pădurea sunt realităţi personificate, ale căror legi şi interdicţii, fixate din perioade imemoriale, sunt respectate prin jurământ de către pescarii şi vânătorii de tradiţie. **Spiritul magic** a generat **totemurile** considerate sacre, ce formau obiectul unor interdicţii severe numite tabuuri (ceea ce nu poate fi atins). Duhurile vietăţilor întemeietoare subzistă în trăsăturile ori în aptitudinile descendenţilor umanizaţi, ca în portretele sugestive atribuite lui Amin, Aliman, Luparului şi altora. Vasile Voiculescu reconstituie – în forme literare originale – un epos în care faptul senzaţional, abaterea de la normalitate se petrec într-o lume a începuturilor, şi anume în **satul arhaic**. Evenimentele relatate în manieră realistă, abundenţa detaliilor, invenţia scenică, descrierile hiperbolice, pitorescul vetust, finalurile dramatice, apoteozarea eroilor, limbajul cu savoare arhaică sunt tot atâtea mărci stilistice care transformă conflictul linear într-unul fabulos şi pilduitor, justificând acuta „*jinduire de întâmplări dincolo de fire*" a oamenilor.

Scanned with OKEN Scanner

Delta inundată – imagine reluată a haosului originar

Scriitorul plasează întâmplările relatate în *Pescarul Amin* într-o primăvară turbulentă, indeterminarea temporală sugerând reiterarea periodică a inundațiilor în natură. Dunărea, furioasă, își iese din matcă și *„puhoaiele nebune"* izolează complet satele pescărești, readucându-le la condiția primordială a locuințelor lacustre. *„Vremea pescuitului întârzia"*, căci plasele și năvoadele sunt rupte și târâte de curenții puternici, iar peștii năuciți se retrag pe fundul apelor revărsate. Întreaga fire acvatică este tulburată, vietățile negăsind locurile prielnice ca să-și depună icrele: *„Toți, oameni și lighioi, așteptau cu ochii pe mâniile dezlănțuite."*

Balta Pocioveliștii – loc ancestral de pescuit

După ce inundația se retrage la jumătatea lunii aprilie, Delta renaște parcă din haosul originar, satele *„s-au despresurat"* din noiane și barcazurile încep să pătrundă, pe canalele fluviului, spre așezările omenești. Un grup de pescari, condus de un brigadier, se îndreaptă către marea baltă a Nazârului (denumire pitorească cu iz oriental), legată de fluviu printr-o gârlă îngustă și lungă de câțiva kilometri, numită Pocioveliștea: *„un vechi fund de albie, un preval, pe alocuri foarte adânc"*. O dată cu *„duiumurile de ape"*, în baltă se varsă, ca într-un cazan imens, o varietate de specii piscicole, anticipând momentul potrivit începerii pescuitului. După numai câteva zile, conform legilor naturale, *„apele prisoselnice"* ale bălților revin cu iuțeală în matca fluviului, împreună cu migrarea fantastică a peștilor înapoi. Între malurile cele mai strâmte, unde se afla un vad potrivit, locuitorii de odinioară bătuseră, cu zeci de ani înainte, niște bulumaci (stâlpi de susținere) de-a curmezișul gârlei, între care generațiile de pescari ridicau, în fiecare an, garduri noi. Astfel se realiza o uriașă prinzătoare naturală, din care peștele era extras în cantități impresionante, de la *„somnii și crapii cât viței, până la fâțișoarele cât gângăniile"*.

În primăvara aceea, brigadierul, proaspăt șef și orgolios, dorește să se remarce printr-o captură neobișnuit de mare și prin reținerea unor exemplare piscicole cât mai deosebite.

Familia Aminilor - stăpână din vechime a bălții

Principalul său ajutor este *„un pescar arătos"*, cu o statură atletică, pe nume Amin. Familia lui stăpânise din vechime aproape întreaga baltă a Pocioveliștii, dar noua orânduire socială îl lăsase doar paznic al averii deținute cândva. Este unanim recunoscut drept cel mai priceput pescar, fiind și un înotător performant. Eroul vorbește cu evlavie la adresa lumii acvatice, se închină locuitorilor ei ca în fața unor fapturi sacre, fapt ce poate fi corelat cu însăși onomastica personajului: *„Stau în baltă, gata strânși ca oștile, și așteaptă porunci de la împăratul lor, vreun somn mai înțelept"*. Pescari din tată-n fiu, Aminii sunt prezentați de narator ca niște zei ai apelor, capabili să sesizeze orice mișcare din afunduri, dar care trebuie să respecte cutumele străvechi. Brigadierul îl lasă pe Amin să păzească apele vijelioase și îi cere să-l înștiințeze în momentul când se va produce revărsarea lor în Dunăre.

Între Amin și vicleniile bălții captive se dă o luptă crâncenă, însă dreaptă, apele, conștiente parcă de primejdie, lovind cu înverșunare în stâlpi și în garduri. Amin se scufundă permanent, repară stricăciunile, întărește rezistența pilonilor cu bolovani și

▶▶▶ Tema centrală a prozei lui Vasile Voiculescu este **dispariția lumii magice** din cauza excesului de raționalitate și a supertehnicizării lumii moderne. De aceea, autorul propune cititorilor săi o **reîntoarcere în trecut** (precum Mihail Sadoveanu), prin mijlocirea artei literare, către fenomenele magice caracteristice civilizației primordiale, o **recuperare a sacralității** în spațiul profan (ca Mircea Eliade în nuvelistica fantastică). Realitatea mitică nu este privită din afară, ci este trăită, din interior, de către personajele imaginate de acești prozatori, precum oamenii timpurilor sacre.

Orice povestire voiculesciană debutează cu un prolog, reprezentând o punere în temă care avertizează lectorii asupra întâmplării insolite ce va urma. Deși avertizați, cititorii nu vor putea explica în chip suficient cauzalitatea rațională a evenimentelor petrecute și vor fi obligați să accepte – fie și numai parțial – iraționalul faptelor. În mod deliberat, finalurile povestirilor rămân deschise, permițând lectorilor atât formularea unei explicații realiste, cât și a unora fantastice, **soluția epică dublă** fiind preferată și de Ion Luca Caragiale (în fantasticul demonic) și de Mircea Eliade (în nuvelistica sa).

Prologul

● Din fr. **prologue**, lat. lit. **prologus**, gr. **prologos** – „vorbire înainte, preambul".

Este o introducere explicativă a unei opere literare, fiind caracteristic, inițial, teatrului antic, dar supraviețuind și în drama modernă. Căzând în desuetudine, prologul dramatic a fost preluat de creațiile epice, în proză sau în versuri. Funcția estetică a prologului este de a genera atmosfera stranie a povestirii, de a incita imaginația lectorului, pregătindu-l să recepteze o acțiunea insolită, în derularea căreia elementele **totemice** și **magice** se împletesc într-o ambiguitate ce nu permite dezvăluirea tainei.

Scanned with OKEN Scanner

Epilogul

● Din fr. **epilogue**, lat. literară **epilogus**, gr. **epilogos** – „concluzie".

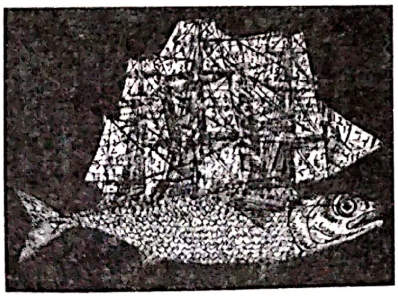
În drama antică, marca o alocuțiune versificată, încheiată cu o formulă invariabilă, prin care autorul operei în cauză (sau un actor) se adresa publicului, mulțumindu-i și cerându-i s-o aplaude, dacă i-a plăcut. Ca termen **retoric** (în lat. **conclusio**), desemna partea finală a unui discurs, în care oratorul rezuma argumentația, încercând să câștige bunăvoința publicului. În accepția mai nouă, este un fel de concluzie, de explicare a faptelor până la ultimele lor consecințe: epilogul celebru al romanului ***Război și pace*** de Lev Tolstoi, cel al trilogiei ***La Medeleni*** de Ionel Teodoreanu, sau al poemului ***1907*** de T. Arghezi. În viziunea lui M. Eminescu din ***Sărmanul Dionis*** ori a lui V. Voiculescu din ***Povestiri***, epilogul nu anulează neobișnuitul întâmplărilor și nu risipește fantasticul, ambiguizând soluția finală, ce rămâne deschisă.

Ocultismul

● Din fr. **occultisme**, lat. **occultus** – „ascuns, tainic, necunoscut".

Ansamblul de concepții și de practici magice care proclamă existența în natură a unor forțe supranaturale misterioase, benefice sau malefice, cu care numai inițiații pot comunica, provocându-le sau, din contră, anulându-le efectele prin vrăji, descântece, eresuri, exorcisme etc.

Adrian Dumitrache, *Peștele*



cu saci de nisip, iar *„îndeletnicirea asta nu numai că nu-l obosește, dar îi place"*. El este mereu într-o competiție leală cu natura, probându-și calitățile și confirmându-și reputația.

Portretul său, ca și cel al lui Aliman ori al Ilenei din *Lostrița*, sugerează **omul-amfibie**, reunind inteligența umană cu iscusința și performanțele fizice ale vietăților din adâncuri. Legătura ancestrală dintre om și animalul protector – strămoșul lui zoomorf – marchează simbolul totemic al *„neamului Aminilor, despre care se zice că s-ar fi trăgând din pești"*.

Morunul uriaș – zeu al adâncurilor și protector al Aminilor

După o săptămână, un pește foarte mare, căzând în capcană, era să dărâme – prin greutate – chiar gardul central, pe care se sprijinea paznicul apelor. Întărind preventiv temeliile capcanei, înotătorul este impresionat, simțind cum *„călca pe pardoseli de pești în stive"*. Amin este deja îngrijorat, pentru că o lege nescrisă interzicea pescarilor să prindă o cantitate prea mare de vânat, perturbând echilibrul natural tocmai în momentul când peștii maturi depuneau icrele, asigurând perpetuarea speciilor. Dorința lui este să micșoreze amploarea capturii și să prindă *„fiara bălții"*. Un pescar de frunte se impune prin mărimea, greutatea și frumusețea speciilor obținute ca trofee. Dar Amin, ca și Aliman, are și o altă motivație: amândoi clasifică peștii în buni sau răi, aplicându-le criterii morale, ca în cazul judecării faptelor omenești: somnii sunt pești lacomi și perfizi, care mănâncă păsările și animalele domestice din preajma bălții, lovind cu cozile lor puternice înotătorii adulți, ori rupând picioarele fragile ale copiilor care se scaldă; lostrița este un pește răpitor care făcuse multe victime în satul lui Aliman de pe malul Bistriței. Amin îl cheamă pe brigadier să vină cu noi ajutoare, că *„plesnește balta de atâta vânat"*, să aducă cârlige cu lanțuri, năvoade de mare și hâlci de carne drept momeli.

După câteva încercări nereușite, echipa prinde exemplarul uriaș, observând cu uimire că nu este un somn, ci un morun enorm, *cu „râtul de mistreț"*, care a spart năvodul și a scăpat. Peștii de mare sunt o raritate în bălți, iar acesta avea cam zece metri în lungime, cântărind peste șapte sute de kilograme. Brigadierul îi spune lui Amin că ține cu orice preț să prindă exemplarul rarisim, ca să-l ducă la București, într-o vestită expoziție, pentru a fi medaliat. Lui Amin aceasta i se pare o pângărire, căci peștii sunt și ei făpturi ale lui Dumnezeu, cu rostul lor precis în ecosistemul acvatic. Pentru el, morunul este ca un prinț al adâncurilor marine, rătăcit într-o baltă nenorocită, care trebuie redat mediului său originar de viață. Totodată, nu este o vietate agresivă, hrănindu-se exclusiv cu pești și nefăcând nici un rău oamenilor.

Dinamitarea bălții – sacrilegiu eșuat prin jertfa lui Amin

Brigadierul vine însoțit de un inginer piscicol, care decide dinamitarea bălții pentru economisirea uneltelor de pescuit și prinderea unei cantități cât mai mari de vânat. Auzind această *„nelegiuire"*, Amin aproape că se îmbolnăvește de supărare, imaginându-și, terifiat, catastrofa ecologică și bancurile de pești uciși în neștire plutind *„cu burțile albe în sus"*. El nu poate admite sacrilegiul, ce ar fi echivalent cu omorârea, printr-o metodă barbară, a milioane de pești și a altor vietăți nevino-

Scanned with OKEN Scanner

vate. La fel gândeau şi paznicii codrilor seculari din povestirile sadoveniene, conducându-i abil pe vânătorii împătimiţi în anumite locuri, pentru a limita sacrificarea sălbăticiunilor la strictul necesar, astfel ca universul silvestru să nu sufere prea mult: *„Pe moş Anania, pădurarul,* - scria Mihail Sadoveanu - *îl ştiam bun vânător de dihănii stricătoare şi ascultam totdeauna cu plăcere istorisirile lui, pe care le spunea c-o faţă tainică, încununată de păr alb. Niciodată, însă, nu-mi închipuisem că vânatul nu vine spre puşca mea din pricina lui; şi abia acuma băgam de seamă că în pădurea aceea eu eram un duşman, ca şi lupii vânători. După ani de zile, abia atunci începeam a-l cunoaşte pe moş Anania.*" (vol. *Bordeenii – Drum la moş Anania*). Rememorând învăţămintele preluate de la bunicul său, eroul capătă o înţelegere progresivă a lucrurilor, până la iluminarea lăuntrică ce-l va conduce la decizia finală. În lupta devenită inegală dintre om şi natură, Amin este dator a lua partea naturii grav ameninţate. Pe firul timpului revolut, memoria lui, dilatată la maximum de concentrarea spirituală, va recupera imaginea uitată a morunului protector, *„răs-strămoşul, legendarul, de care i se povestise"*. Neamul Aminilor, ajuns vestit pentru norocul său la pescuit, născuse oameni de nădejde, strânsese averi, dar avea drept pravilă *„să nu se atingă de moruni"*. Scufundându-se la piciorul stâlpului central, Amin dă la o parte bolovanii şi sacii cu pietriş, risipind şi stuful îngrămădit în împletitura gardului principal. Pescarul şubrezeşte astfel capcana ucigaşă, care ar fi îndoliat natura, permiţând bancurilor de peşti să năvălească, prin spărtură, spre libertate şi viaţă.

Epilogul povestirii este voit ambiguizat printr-o întrebare retorică: *„Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp?"* În frunte cu morunul uriaş, eroul conduce alaiul peştilor spre apele fluviului, murind pentru a renaşte în legendă. Amin şi Aliman pier în mod voluntar dintr-un dublu refuz: cel al existenţei într-o lume prozaică, golită de semnificaţii, şi cel al profanării obiceiurilor sacre, care-i oferă individului şansa armonizării sale cu universul. Şi, chiar dacă omul – cu trufie inconştientă – se crede superior, în ordinea cosmică, toate făpturile au o importanţă egală, deoarece fiecare reprezintă părţi ale întregului creat de unul singur, Dumnezeul tuturora.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Comentaţi fragmentul epic din naraţiunea *Pescarul Amin* în care Vasile Voiculescu descrie magistral etapele procesului reactivării conştiinţei lăuntrice a lui Amin, încheiat cu luarea deciziei de a salva natura de intervenţia distrugătoare a omului.
- Alegeţi orice fragment din povestirea *Pescarul Amin* şi analizaţi mărcile stilistice ale prozei voiculesciene, în spiritul tradiţionalismului la care scriitorul a aderat: hiperbolizarea, pletora (epitetizarea în lanţ), aglomerarea detaliilor (prin frecvenţa gramaticală a substantivelor, a adjectivelor şi a verbelor), lexicul selectat din fondul regional şi arhaic etc.
- Rezumaţi, în scris, subiectul povestirii *Căprioara din vis*, reliefând perfecta îmbinare narativă a planului real cu cel oniric (al visului); comentaţi implicaţiile estetice ale temei narative, şi anume iubirea înţeleasă ca izvor al artelor.

Capitolul al II-lea

Totemul (Ododemul)

Însemna, în limbajul indienilor din America, **ginta sa**. El reprezenta un animal, o plantă miraculoasă ori un obiect sacru, considerate drept strămoşi sau protectori ai unei ginţi ori ai unei fratrii. Totemurile erau sacre şi formau obiectul unor interdicţii severe, numite **tabuuri** („ceea ce nu trebuie atins"), a căror nerespectare provoca nenorociri şi chiar moartea. Totemul a constituit o formă incipientă de act religios.

Arhetipul

● Din fr. **archétype**, lat. **archetypum**, gr. **archetypos** – „model originar, tip primitiv".

Concept care desemnează un model originar. În filozofia antică, denumea esenţa substanţială a lucrurilor sensibile. În gândirea medievală, ideea modelului ideal se acorda cu aceea a creaţiei, arhetipul devenind principiul cauzal ce determina activitatea spirituală. În sens modern, el implică şi ideea de origine străveche a unui tipar dat. Înţelesul acesta a fost consacrat în „psihologia abisală" a lui C.G. Jung. Pe lângă forma individuală a inconştientului, omul ar poseda şi un al doilea strat mai profund, de origine arhaică, numit „inconştientul colectiv", revelat în trăirile onirice, stările nevrotice sau în creaţiile artistice definitorii pentru un popor. Din domeniul psihanalizei, arhetipul a trecut în cel estetic, găsindu-şi justificarea în cuprinsul teoriei miturilor, constituite pe baza unor imagini şi simboluri originare.

Bibliografie

- Elena Zaharia Filipaş, ***Introducere în opera lui Vasile Voiculescu***, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
- Eugen Simion, ***Scriitori români comentaţi***, Editura Recif, Bucureşti, 1993
- Vasile Voiculescu, ***Povestiri***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Schimbarea categoriei (a valorii) gramaticale

Cunoscută și sub numele de **conversiune**, ori **derivare improprie**, schimbarea categoriei gramaticale se numără printre mijloacele interne de îmbogățire a lexicului (vocabularului), alături de compunere și derivare. Procedeul gramatical se referă la formarea unor **cuvinte noi**, prin trecerea acestora de la o clasă morfologică la alta. Unele modificări sunt de-a dreptul spectaculoase, precum transformarea – aproape a tuturor părților de vorbire – **prin articulare** (nehotărâtă sau hotărâtă) în substantive. Conversiunea denotă mobilitatea limbii române și corespondențele create între diferitele clase morfologice. Conversiunea se realizează în cinci categorii de modificări gramaticale: **substantivarea, adjectivarea, verbalizarea, adverbializarea** și trecerea **cuvintelor autonome** în categoria **instrumentelor gramaticale**.

Tabel sintetic

I. Substantivarea	
Pot deveni substantive	**Exemple**
1. **Articolul** (în metalimbaj*)	*Un este articol nehotărât.*
2. **Adjectivul**	*„**Leneșul** mai mult aleargă, **scumpul** mai mult păgubește.“* (Proverb)
3. **Pronumele**	*„**Nimicul** te aduce, **nimicul** te reia.“* (Veronica Micle)
	Alte exemple: ***eul, sinele, sinea, totul, un nimeni*** etc.
4. **Numeralul**	*„Un deștept face mai mult decât **o sută** de proști.“* (Proverb)
	Alte exemple: ***zecele, suta, mia, milionul, sfertul.***
5. **Verbul:**	
– infinitivul lung	***Intrarea** se face pe ușa din față.*
– gerunziul	***Suferindul** se află în salonul nr. 2. Casa are un **intrând**.*
– participiul	***Rănitul** a fost adus la spital.*
– supinul	***Cititul** este o necesitate a vieții. **Mersul** pe jos este sănătos.*
6. **Adverbul**	***Binele** să-l faci, **răul** să-l înfrunți! Ajută-l pe **aproapele** tău!*
7. **Conjuncția**	*Rămâne **un dar** (o obiecție) în vorbele sale.*
	***Dacă** este un element relațional. (În această situație, în metalimbaj.)*
8. **Prepoziția** (în metalimbaj)	***Pe** este o prepoziție simplă.*
9. **Interjecția**	***Oful** ei nu-l știa nimeni. Manole parcă auzea **vaiul** Anei din zid.*

II. Adjectivarea	
Pot deveni adjective	**Exemple**
1. **Substantivul**	*„Și-acum ar vrea un neam **călău***
	S-arunce jug pe gâtul tău.“ (G. Coșbuc)
2. **Pronumele** (cu excepția pronumelui personal de politețe și a pronumelui reflexiv):	
– de întărire	*„Mircea **însuși** mână-n luptă vijelia-ngrozitoare.“* (M. Eminescu)
– posesiv	*„Bunicii **mei** sunt strănepoții acelor oameni.“* (M. Sadoveanu)
– nehotărât	*„Pentru **fiecare** fântână... scoteam câte un suspin...“* (I. Creangă)
– demonstrativ	***Acest** peisaj luminos m-a fermecat.*

* Metalimbaj – limbajul despre limbaj; cuvântul în forma lui citată, ca obiect al descrierii lui gramaticale.

Scanned with OKEN Scanner

Pronumele (continuare) – negativ – relativ – interogativ 3. **Numeralul** 4. **Verbul:** – la gerunziul acordat – la participiu 5. **Adverbul**	*Nici un suspin n-a ieşit din pieptul lui Apostol Bologa.* *Orice om ştie care drum i se potriveşte în viaţă.* *Ce înţeles nou dai cărţii recitite?* *„Trei paşi la stânga binişor,* *Şi alţi trei paşi la dreapta lor...“* (G. Coşbuc) *Chipurile surâzânde ale copiilor încălzesc sufletele tuturor.* *Pomii înfloriţi sunt ca nişte miri ai grădinilor.* *Aşa haină îmi place şi mie. Se impunea un asemenea răspuns tranşant.*
III. Verbalizarea	
Pot avea înţeles de verbe şi funcţie predicativă	**Exemple**
1. **Adverbul** 2. **Interjecţia** 3. **Substantivul** (mai rar, atunci când, prin înţelesul lui, ţine locul verbului predicativ dintr-o propoziţie eliptică)	*Poate[1]/ să viu şi eu cu voi.[2]/ Bine[1]/ că v-aţi înţeles.[2]/ Aproape[1]/ să-l cert de necaz.[2]/* *„Şi iepurele fuşti dintr-o tufă!“* (M. Sadoveanu) *„Şi pupăza zvrr pe-o dugheană.“* (I. Creangă) *Ura! Foc! Alinierea! Stingerea!* (propoziţii nominale)
IV. Adverbializarea	
Pot deveni adverbe	**Exemple**
1. **Substantivul** 2. **Adjectivul** 3. **Pronumele** 4. **Numeralul** 5. **Verbul:** – la participiu 6. **Conjuncţia**	*„Sara pe deal buciumul sună cu jale...“* (M. Eminescu) *Doarme tun. Merge glonţ. Răspunde brici.* *Toamna se numără bobocii.* *Actorul recită frumos. Câinele de pripas muşcă rău.* *Ce impresionant a cântat corul „Madrigal“! Tot n-ai venit la timp!* *A câştigat înzecit. A alergat de două ori.* *Omul sincer vorbeşte deschis.* *Eroarea făcută l-a costat şi* (chiar) *mai mult.*
V. Cuvinte autonome devenite instrumente gramaticale	
Pot deveni prepoziţii	**Exemple**
1. **Substantivul** 2. **Adjectivul** 3. **Verbul:** – la participiu 4. **Adverbul**	*A reuşit graţie eforturilor sale.* *A procedat asemănător faptelor văzute de el.* *Vom câştiga datorită tenacităţii noastre.* *Lucrurile s-au derulat conform aşteptărilor.* *Deasupra casei treceau şiruri de păsări călătoare.*

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții. Aplicații

1. Pe baza exemplelor de mai jos (cuvinte subliniate în contexte), explicați în ce constă procedeul conversiunii:

a) **Binele** făcut nu se uită ușor. S-a purtat **bine** cu toți. Ea este o doamnă **bine**. **Bine** că ați ajuns la timp!

b) **Ascunsul** din orice lucru iese la iveală. **Nesincerul** are un gând **ascuns**. Haiducul s-a **ascuns** în codru. Privea **pe-ascuns** la cei din jur.

c) „Iubește-ți **aproapele** ca pe tine însuți!" Câinele a venit **aproape**. Ea a răspuns **aproape** corect. **Aproape** că n-am înțeles nimic din vorbele ei. M-am dus **aproape** de focul acela.

d) Toamna are loc **culesul** fructelor. Rodul **cules** a fost bogat. A **cules** florile căzute. Fructele coapte sunt ușor de **cules**.

e) **Sinele** nu este ușor de cunoscut. Se înșela **pe sine**. Cugeta **în sinea** lui.

f) Pentru un răspuns aparte, a căpătat **un zece**. Ediția aceasta completă are **zece** volume. Efortul lui face **cât zece**.

g) **Vara** e cald, dar nu orice **vară** e la fel de călduroasă.

h) E un om **suferind**. Imediat l-am internat **pe suferind**. El m-a privit **suferind**.

2. Urmărind clasificarea din tabelul sintetic, dați câte două exemple pentru fiecare tip de conversiune menționat.

3. Alcătuiți o compunere gramaticală, în care să realizați conversiuni pe baza următoarelor cuvinte: ***frumos, rău, foc, avut, răspicat, albastru, scump.***

4. Subliniați, în contextele de mai jos, cuvintele derivate impropriu și precizați din ce parte de vorbire provin:

a) *„El era un om foarte învățat și cunoscut pe vremea lui. Nașu-meu, Păcală, era un om foarte cu duh; avea răspuns la orice vorbă: Șezi strâmb și grăiește drept. Să n-ai de-a face cu cei mari. Zic zece, tu taie una! Nu da împrumut, ca să nu-ți faci dușmani!..."* (C. Negruzzi)

b) *„Vântul jalnic bate-n geamuri*
Cu o mână temurândă! [...]
E iubitul care vine
De mijloc să te cuprindă
Și în fața ta frumoasă
O să ție o oglindă,
Să te vezi pe tine însăți
Visătoare, surâzândă..." (M. Eminescu)

c) *„Și-am mers pe malul apei,*
În valuri să-mi îngrop
Și cântecul și-amarul." (G. Coșbuc)

„El noaptea da lumini ca focul,
Și-n brâu sta fetei prins norocul."

„Și tot palatul plin era
De plâns cumplit."

„Dar iată-n drum îl află răul,
În drum, în drum, dar ce-i în drum?" (G. Coșbuc)

d) *A intrat alba în sat. Averea străină nu ține de cald. Bate toba surdului, dă oglindă orbului! Binele cu bine se răsplătește. La asemenea cap, așa căciulă. Ce face un prost nu pot desface zece înțelepți. Râsul e frate cu plânsul. La strâmtul tău și la largul meu. Rău de vei semăna, mai rău vei secera. Zecile mărită secile, sutele mărită slutele și miile mărită chiar urgiile.* (Folclor)

5. Explicați de ce cuvintele subliniate în exemplele următoare sunt instrumente gramaticale provenite din părți de vorbire autonome:

*E **foarte** cinstit numai când doarme.*

*„**Decât** toată vara cioară, mai bine o zi șoim."* (Folclor)

*E un băiat iute **spirt**.*

*Voi trece prin **dreptul** casei tale.*

*A luat-**o** la sănătoasa.*

*„... numaidecât să-mi aduci pielea cerbului cu cap **cu tot**..."* (I. Creangă)

*Priveam fotografia **mult** visată.*

Alexandru Poitevin-Skeletti, *Femeie cu șal roșu*

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Nuvela

definiţie,
caracteristici,
clasificare,
exemplificări

● Termenul vine din fr. *nouvelle,* it. *novella* – „noutate, nuvelă".

Se poate defini, începând cu secolele al XIV-lea şi al XV-lea, ca naraţiune în proză, uneori şi în versuri (de exemplu, La Fontaine, *Nuvele în versuri*), cu un singur fir epic, urmărind un conflict unic, concentrat; personajele, nu prea numeroase, sunt caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la desfăşurarea acţiunii.

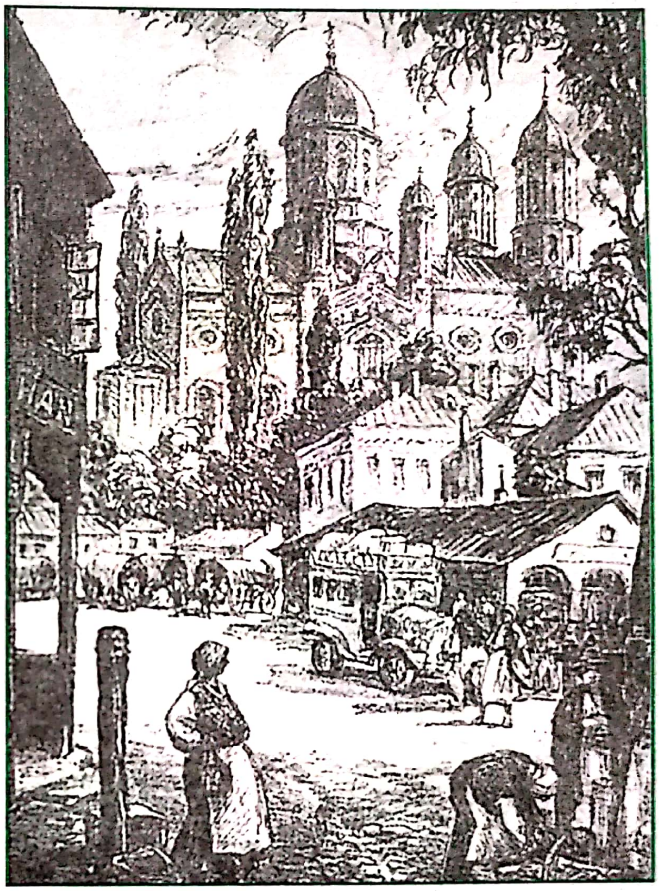
Deşi precursor al nuvelei a fost considerat Aristide din Milet, în sensul actual al termenului ea este o creaţie a Renaşterii italiene (Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, Matteo Bandello), franceze (Marguerite de Navarre-*Heptameronul*) şi spaniole (Miguel de Cervantes - *Nuvele exemplare).*

Clasificarea nuvelei prin raportare la curentele literare:
– nuvela renascentistă;
– nuvela romantică;
– nuvela realistă;
– nuvela naturalistă.

Mai frecventă este clasificarea nuvelei după criteriile combinate ale subiectului cu modalitatea lui de tratare:
– nuvela istorică;
– nuvela psihologică;
– nuvela fantastică;
– nuvela filozofică;
– nuvela anecdotică.

● **Caracteristicile nuvelei**

Nuvela prezintă de cele mai multe ori:
– fapte verosimile;
– un singur conflict;
– intrigă riguros construită;
– tendinţă spre obiectivare;
– accentul pus mai mult pe definirea personajului (elemente biografice, mediu ambiant, motivarea reacţiilor psihologice) decât pe acţiune;
– faţă de povestire, nuvela păstrează o mai puternică legătură cu realitatea.



Alexandru Poitevin-Skeletti, *Han din Bucureşti*

● **Reprezentarea speciei**

În literatura universală, nuvela figurează între speciile cultivate cu predilecţie în ultimele secole.

În secolul al XIX-lea, dezvoltându-se pe linia romantismului (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Jean Paul Richter, Edgar Allan Poe, Adalbert von Chamisso), a realismului şi a naturalismului, nuvela atinge maturitatea artistică cu Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Anton P. Cehov, Nikolai V. Gogol. În secolul al XX-lea, specia epică este reprezentată prin: Thomas Mann, Luigi Pirandello, Ernest M. Hemingway şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

În literatura română nuvela ilustrează majoritatea criteriilor de clasificare mai sus menționate.

Nuvela istorică – de la cronică la ficțiunea literară

Nuvela istorică românească se constituie ca operă literară aproape de jumătatea secolului al XIX-lea și este creația unor scriitori cu **formație clasică**, dar receptivi la ideile novatoare ale romantismului.

Unii cercetători întrevăd începuturile acestei specii artistice cu mult mai devreme, semnalând faptul că cele 42 de legende din *O samă de cuvinte*, așezate de Neculce în fruntea *Letopisețului* său, cuprindeau și câteva subiecte de *„novelă"*. Legendele a XXXVII-a și a XLI-a înfățișează personaje istorice, precum Gheorghe Ghica (succesorul lui Gh. Ștefan la tronul Moldovei) și spătarul Nicolae Milescu, cu existențe complexe și trăsături ale unor eroi de nuvelă. Istoriografia medievală, dar mai ales cronicile din veacul al XVII-lea au trezit interesul scriitorilor pentru evenimentul autentic și pilduitor, ca și pentru figurile reprezentative ale istoriei naționale. Nu întâmplător, cultul pentru trecut și apetența pentru studierea și chiar editarea documentelor caracterizează personalități, deopotrivă istorice și literare, precum M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, B. P. Hasdeu, Al. I. Odobescu. Alături de ei se află C. Negruzzi, care sacrifică într-o anumită măsură adevărul istoric din considerente de natură artistică. La fel procedează și M. Kogălniceanu, când publică, în 1844, în „Propășirea", nuvela *Trii zile din istoria Moldaviei.*

Scriitorii epocii de la 1848 își iau libertăți față de adevărul istoric, marcând desprinderea lor de modalitatea cronicărească în prezentarea faptelor trecute. Ei au deja conștiința că fac operă de **ficțiune literară**, reușind, de multe ori, să plăsmuiască eroi mai credibili și mai pregnanți ca viață sufletească decât modelele lor reale.

Meritul de a fi inaugurat **o a doua direcție în nuvelistica noastră** îi revine lui Gh. Asachi, care a publicat, între 1850 și 1864, mai multe nuvele istorice, unde accentul narativ cade asupra povestirii întâmplărilor, nu asupra caracterelor umane. El va fi urmat de nuveliști interesanți, dar mai puțin cunoscuți publicului larg, precum: I. Pop Florentin, I. A. Lapedatu și Nicu Gane.

Nuvela realistă

– Nicolae Filimon: *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*

Nuvela fantastică *și cea* filozofică

– Mihai Eminescu: *Sărmanul Dionis, Cezara, Avatarii faraonului Tlà*

Nuvela psihologică

– Ion Luca Caragiale: *În vreme de război*

– Ioan Slavici: *Moara cu noroc*

Se experimentează și **formula naturalistă:**

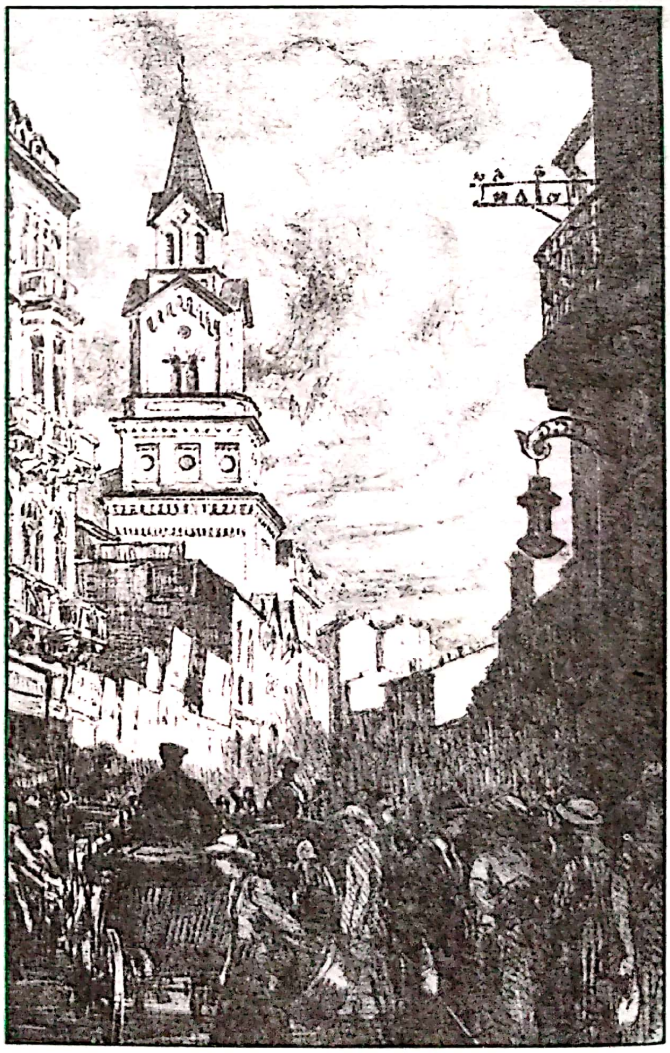
– Ion Luca Caragiale: *O făclie de Paște*

– Barbu Ștefănescu-Delavrancea: *Dobre, Milogul*

În perioada interbelică, nuvela este cultivată de marii romancieri, precum Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, Gala Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban etc.

După cel de al doilea război mondial, scriu nuvele: Marin Preda, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Nicolae Velea, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Cristian Teodorescu, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu și alții.

Alexandru Poitevin-Skeletti, *Turnul Bărăției*



Scanned with OKEN Scanner

Un clasic al romantismului
Costache Negruzzi

Alexandru Lăpușneanul
1564–1569
(fragmente)

III

Capul lui Moțoc vrem...

De cu seară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la mitropolie, unde era să fie și domnul, ca să asculte liturghia și apoi să vie să prânzească la curte.

Când sosi Alexandru-vodă, sfânta slujbă începuse și boierii erau toți adunați.

Împrotiva obiceiului său, Lăpușneanul, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor și peste dulama poloneză de catifea stacoșie avea cabanița turcească. Nici o armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur; iar pintre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă.

După ce a ascultat sf. slujbă, s-a coborât din strană, s-a închinat pe la icoane și, apropiindu-se de racla sf. Ioan cel nou, s-a plecat cu mare smerenie și a sărutat moaștele sfântului. Spun că în minutul acela el era foarte galben la față și că racla sfântului ar fi tresărit.

După aceasta, suindu-se iarăși în strană, se întoarnă către boieri și zise:

– Boieri dumneavoastră! De la venirea mea cu a doua domnie și până astăzi, am arătat asprime către mulți; m-am arătat cumplit, rău, vărsând sângele multora. Unul Dumnezeu știe de nu mi-a părut rău și de nu mă căiesc de aceasta; dar dumneavoastră știți că m-a silit numai dorința de a vedea contenind gâlcevirile și vânzările unora și altora, care țințeau la răsipa țării și la peirea mea. Astăzi sunt altfel trebile. Boierii și-au venit în cunoștiință; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mântuitorul: Bate-voi păstorul, și se vor împrăștia oile.

Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: *Să iubești pre aproapele tău ca însuși pre tine*, și să ne iertăm unii pre alți, pentru că suntem muritori, rugându-ne

Coordonate ale vieții și operei

În 1808, în localitatea Trifeștii-Vechi, județul Iași, vedea lumina zilei Costache Negruzzi (prozator, poet, dramaturg, memorialist), fiul fostului răzeș Dinu Negruț, care va transmite și fiului său plăcerea lecturii.

Începe învățătura cu dascăli particulari de greacă și franceză, după obiceiul vremii.

Slova românească o deprinde singur, cu ajutorul cărții lui Petru Maior, ***Istoria pentru începutul românilor în Dachia.***

Plăcerea lecturii îl face să citească mult din bogata bibliotecă a tatălui său, așa cum avea să mărturisească în scrierea ***Cum am învățat românește.*** ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

Începuturile în domeniul literaturii sunt nesemnificative, mai mult tălmăciri din franceză și greacă.

Sprijină apariția revistei „Albina românească" a lui Gh. Asachi și intră în mișcarea culturală și literară a vremii.

Încercările originale (*Zoe*, *Aprodul Purice*) vădesc disponibilitățile sale literare.

În 1840 apare, în primul număr al „Daciei literare", opera sa fundamentală, nuvela istorică ***Alexandru Lăpușneanul***.

În același an, alături de Mihail Kogălniceanu și Vasile Alecsandri, va fi numit co-director al Teatrului Național din Iași, pledând pentru un repertoriu original în limba română.

În 1857 publică volumul selectiv intitulat ***Păcatele tinereților***, care include creațiile majore ale scriitorului (poezie, proză, scrisori literare).

Se stinge din viață în 1868. Posteritatea va recunoaște în Negruzzi pe creatorul nuvelei românești. Sobrietatea construcției, pregnanța caracterelor, vigoarea conflictului îi acordă acesteia o necontestată clasicitate.

Proza epistolară din ***Negru pe alb*** se caracterizează prin discursul mobil, spontan, plin de vervă și de idei novatoare pentru epoca în care au apărut.

Domnului nostru Iisus Hristos – își făcu cruce – să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri.

Sfârșind această deșănțată cuvântare, merse în mijlocul bisăricii și, după ce se închină iarăși, se întoarnă spre norod în față, în dreapta și în stânga, zicând:

– Iertați-mă, oameni buni și boieri dumneavoastră!

– Dumnezeu să te ierte, măria-ta! răspunseră toți, afară de doi juni boieri ce sta gânditori, răzămați de un mormânt lângă ușă, însă nime nu le-a luat seama.

Lăpușneanul ieși din biserică, poftind pre boieri să vie ca să ospăteze împreună; și încălecând, se întoarnă la palat. Toți se împrăștiară.

– Cum îți pare? zise unul din boierii care i-am văzut că nu iertase pre Alexandru-vodă.

– Te sfătuiesc să nu te duci astăzi la dânsul la masă, răspunse celălalt; și se amestecară în norod. Aceștii erau Spancioc și Stroici.

La curte se făcuse mare gătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că domnul se împăcase cu boierii; și boierii se bucurau de o schimbare ce le da nădejde că vor pute ocupa iarăși posturi, ca să adune nouă avuții din sudoarea țăranului. Cât pentru norod, el era indiferent; el din împăcarea aceasta nu aștepta vreun bine, nici prepunea vreun rău. Norodul se învoia cu oblăduirea lui Alexandru-vodă; cârtea numai asupra ministrului său Moțoc, care întrebuința creditul ce avea la domn spre împilarea gloatei. Căci deși era necontenite jalobele obștiei pentru jăfuirile lui Moțoc, Lăpușneanul sau nu răspundea, sau nu le asculta.

Ceasul prânzului apropiindu-se, boierii începură a veni călări, întovărășiți fieștecare de câte două-trei slugi. Luau seamă însă că curtea era plină de lefecii înarmați și că patru tunuri sta îndreptate spre poartă; dar socoteau că sunt puse pentru a serba, după obicei, ceremonia prin salve. Unii poate că și prepuneau vreo cursă, dar odată întrând, nu se mai putea întorna; căci porțile erau străjuite și păzitorii porunciți a nu lăsa să iasă nime.

Adunându-se boierii, 47 la număr, Lăpușneanul se puse în capul mesii, având în dreapta pre logofătul Trotușan și în stânga pre vornicul Moțoc. Începură a *zice*[1] din surle; și bucatele se aduseră pe masă.

În Moldavia, pe vremea aceea, nu se întrodusese încă moda mâncărilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mâncări grecești ferte cu verdețuri, care pluteau în unt: apoi pilaful turcesc și, în sfârșit, fripturile cosmopolite. Pânza mesii și șervetele erau de *filaliu*[2] țesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile și păharele erau de argint. Pe lângă părete sta așezate în rând mai multe ulcioare pântecoase, pline de vin de Odobești și de Cotnar și la spatele fieștecăruia boier dvorea câte o slugă, care *dregea*[3]. Toate aceste slugi erau înarmate.

În curte, pe lângă două junci și patru berbeci fripți, erau trei poloboace desfundate, pline de vin; slujitorii mâncau și beau; boierii mâncau și beau. Acum capetele începuseră a se înfierbânta: vinul își făcea lucrare. Boierii închinau și urau pre domn cu vivate zgomotoase, la care răspundeau lefeciii prin chiote și tunurile prin bubuit.

Acum era aproape a se scula de la masă, când Veveriță rădică păharul și închinând zise:

– Să trăiești întru mulți ani, măria-ta! să stăpânești țara în pace, și milostivul Dumnezeu să te întărească în gândul ce ai pus de a nu mai strica pre boieri și a bântui norodul...

[1] A cânta, cuvânt vechi (n.a.)
[2] O țesătură foarte subțire (n.a.)
[3] Turna vin, cuvânt vechi (n.a.)

Scanned with OKEN Scanner

N-apucă să sfârșească, căci buzduganul armașului lovindu-l drept în frunte, îl oborî la pământ.

– A! voi ocărâți pre domnul vostru! strigă acesta; la ei, flăcăi!

În minut, toți slujitorii de pe la spatele boierilor, scoțând junghiurile, îi loviră; și alți ostași, aduși de căpitanul de lefecii, întrară și năpustiră cu sabiile în ei. Cât pentru Lăpușneanul, el luasă pre Moțoc de mână și se trăsesă lângă o fereastră deschisă, de unde privea măcelăria ce începuse. El râdea; iar Moțoc, silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind. Și cu adevărat era groază a privi această scenă sângeroasă. Închipuiască-și cineva într-o sală de cinci stânjini lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se unii cu furia desnădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavând nici o grijă, surprinși mișăleşte pe din dos, fără arme, căzeau făr-a se mai împrotivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gâtul ucigașilor și, nesocotind ranele ce priimeau, îi strângeau pân-îi înăduşeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața. Mulți lefecii periră, dar în sfârșit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci și șepte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta și trânta aceasta, masa se răsturnase; ulcioarele se spărsesără și vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei.

O dată cu omorul de sus, începuse uciderea și în curte.

Abordarea textului în clasă

- Argumentați veridicitatea scenei antologice a uciderii celor 47 de boieri.
- Scoateți în evidență principalele trăsături ale celor două personaje în antiteză – Moțoc și Lăpușneanu – , susținând ideile cu secvențe reprezentative din textul nuvelei.
- Remarcabilă, la Negruzzi, este capacitatea de a surprinde psihologia colectivă. Recitiți fragmentul în care sunt prezentate reacțiile norodului și identificați elementele care conturează imaginea gloatei înfuriate.
- Identificați secvențe epice în care naratorul se abate de la obiectivitate, implicându-se în relatare, și arătați semnificația acestei „implicări".
- Compozițional, nuvela respectă cerințele genului dramatic. Urmăriți cele patru episoade, în succesiunea lor, și observați caracteristicile unei opere menite a fi reprezentate pe scena teatrului: gradație, tensiune, izbucniri temperamentale, final spectaculos.
- Identificați, în textul nuvelei, construcții luate de Negruzzi din fondul limbii vechi, forme lexicale arhaice și regionale. Explicați-le cu ajutorul DEX-ului.
- Identificați neologisme în text. Cum explicați prezența acestora într-un text creat în 1840, în care este evocat Evul Mediu românesc?
- Rezumați subiectul nuvelei, urmărind succesiunea evenimentelor. Identificați scene memorabile. Prezentați-le pe scurt.

Capitolul al II-lea

Construcția subiectului

Acțiunea

• Din fr. **action**, lat. **actia** – „mișcare".

Acțiunea denumește faptele, întâmplările, evenimentele, peripețiile ce se succed într-o operă literară, determinată de relațiile eroului cu celelalte personaje.

Mai puțin importantă și mai rar detectabilă în speciile genului liric, acțiunea este esențială în genul epic și fundamentală în cel dramatic.

În acțiunea unei opere literare se disting, de regulă, trei părți principale: **expunere, conflict, deznodământ.**

În clasicism, s-a ajuns la principiul celor trei unități (de acțiune, de timp, de loc), mai ales în teatru. Logica internă de acțiune, sub aspectul verosimilității, va deveni esențială în literatura realistă din secolul al XIX-lea, îndeosebi în romanul psihologic, unde desfășurarea acțiunii determină și caracterizează chiar personajele.

În genul epic, acțiunea poate fi continuă (cronologică) și discontinuă, cu reîntoarceri în timp.

De pildă, acțiunea ***Iliadei*** se desfășoară conform cronologiei reale a evenimentelor. În ***Odiseea***, deja acțiunea este întreruptă de povestirea unor fapte din trecut.

Marcel Proust fundamentează, în ciclul său romanesc, ***În căutarea timpului pierdut***, succesiunea epică pe discontinuitatea generată de memoria involuntară. În dinamica ei narativă, acțiunea este compusă din câteva microacțiuni-tip, construite după trei moduri de existență: **înlănțuirea** (prin juxtapunere și coordonare), **inserția** (prin includere și subordonare) și **alternanța** (prin dezvoltări paralele).

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul

● Din fr. **conflict**, lat. **conflictus** – „șoc, ciocnire".

În critica literară, termenul desemnează un dezacord, o dispută ideatică sau chiar o luptă între două sau mai multe personaje dintr-o operă epică sau dramatică.

În acțiunea teatrală, conflictul este o componentă esențială și determină sensul eroic, tragic, comic sau grotesc, în confruntarea cu destinul, cu împrejurările, sau cu celelalte personaje.

Episodul

● Din fr. **épisode**, gr. **epeisodion**, „ceva din afară, ceea ce vine din exterior".

Într-o primă accepțiune, termenul desemnează o acțiune secundară, în comparație cu acțiunea principală dintr-un roman, dramă, basm sau poem epic.

Episodul reprezintă și partea dintr-o operă, circumscrisă unui singur moment epic sau dramatic.

În epoca modernă, episodul este înțeles ca o acțiune temporară, uneori marginală (din care derivă și atributul „episodic"), putând avea o anume independență față de acțiunea principală.

Potir (secolul al XVI-lea)

Repere de interpretare

Personaje romantice într-o construcție clasică

Conformându-se cerințelor estetice ale epocii de la 1848 și îmbinând elementele clasice cu cele moderne, de factură romantică, Costache Negruzzi publica, în 1857, volumul *Păcatele tinereților* ale cărui texte sunt repartizate în trei secțiuni: *Amintiri de junețe*, *Fragmente istorice* și *Negru pe alb - scrisori de la un prieten.* Autorul s-a impus prin nuvelele sale istorice (*Sobieski și românii*, *Regele Poloniei și domnul Moldovei*, *Cântec vechi*) și prin inițierea întâiului proiect de epopee națională (*Ștefaniada*), din care a realizat numai poemul *Aprodul Purice.* Dar creația artistică durabilă, care îl consacră, rămâne nuvela de inspirație istorică *Alexandru Lăpușneanul*, model estetic neîntrecut până astăzi și izvor de inspirație pentru scriitori precum: D. Bolintineanu, Al. Odobescu, B.P. Hasdeu și alții. Publicată în primul număr al revistei „Dacia literară", din 1840, imediat după celebra *Introducție...* semnată de Mihail Kogălniceanu, nuvela este considerată o ilustrare creatoare a programului enunțat. Colaborator apropiat al mentorului celebrei reviste, prozatorul se inspiră din cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin, din legendele lui I. Neculce și din creațiile folclorice, toate apreciate drept manifestări autentice ale specificului național.

Istoria națională – autenticitate și ficțiune

Din *Letopisețul...* lui Gr. Ureche, scriitorul a preluat evenimentele majore ale domniei lui Lăpușneanu, opinia defavorabilă a marii boierimi asupra domnitorului și câteva dintre replicile devenite emblematice pentru caracterizarea acestuia. În pagini memorabile, nuvelistul condensează întâmplările sângeroase petrecute vreme de cinci ani (între 1564 și 1569), cât a durat cea de-a doua domnie a Lăpușneanului. Totuși, autorul recurge la câteva **licențe istorice**, modificând unele date reale în scopuri artistice; astfel, vornicul Moțoc nu mai trăia în momentul revenirii lui Lăpușneanu la tronul Moldovei; alături de el, fuseseră executați la Liov, în Polonia, și boierii Spancioc și Stroici. Dar Moțoc constituie pentru autor prototipul intrigantului fără scrupule și al politicianului cinic, simbolizând boierimea feudală avidă de putere și trădătoare de neam; într-o viziune romantic-antitetică, Spancioc și Stroici îi reprezintă pe tinerii boieri patrioți, prigoniți de tiran, însă dornici să-și elibereze țara. În *Scrisoarea a XIX-lea*, intitulată *Ochire retrospectivă*, Negruzzi îi recunoaște voievodului meritul de a fi încercat să lupte împotriva facțiunilor boierești rivale, dar îi reproșează mijloacele alese (tortura și asasinatul politic), firea crudă și despotică, incapacitatea de a face din popor un aliat de nădejde al acțiunilor sale: *„Alexandru Lăpușneanul va sparge cuibul și va strivi acest furnicar de intriganți ce făcea și desfăcea domnii [...]. El retezase trunchiul, dar odraslele lui creșteau și nu era el omul care să știe a le seca, punându-le stavilă pre însuși poporul. Pentru aceasta, fapta lui fu judecată de crudă și el de tiran..."*

Echilibru al compoziției și unitate dramatică

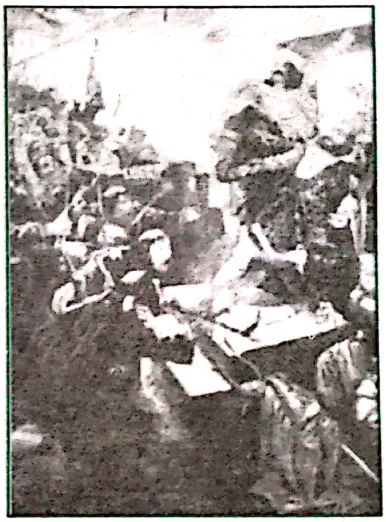
Nuvela istorică are o **construcție riguroasă**, repartizată în patru capitole, precedate de câte un moto ce esențializează întâmplările relatate: I - *„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu!"*, simbolizând voința de neclintit a eroului de a recâștiga tronul

Scanned with OKEN Scanner

ţării cu orice preţ (replică autentică, preluată din cronică); II - *„Ai să dai samă, Doamnă!...“*, conţinând avertismentul premonitor, adresat de văduvele celor ucişi Ruxandei, soţia voievodului sângeros; III - *„Capul lui Moţoc vrem!...“*, exprimând dorinţa ce concentrează ura poporului împotriva sfetnicului pe care-l acuză de iniţierea tuturor fărădelegilor stăpânului său; IV - *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu!...“*, a doua replică de sorginte cronicărească, proferând o ameninţare funestă a eroului, aflat pe patul morţii, la adresa celor care îndrăzniseră să-l călugărească, scoţându-l astfel din viaţa civilă. Deoarece dialogul joacă un rol esenţial în derularea faptelor, iar cele patru capitole au structura unor acte sau tablouri scenice, nuvela scriitorului a fost comparată cu o *dramă*. G. Călinescu, numind-o fără ezitare *„o capodoperă“*, o aşeza în imediata descendenţă estetică şi valorică a tragediei *Hamlet*, *„dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale“*. Patru dintre momentele subiectului narativ (expoziţia, intriga, punctul culminant, deznodământul) corespund numărului egal de capitole, iar dezvoltarea acţiunii îşi face simţită prezenţa de-a lungul întregii opere în proză. Finalul fiecărui capitol anunţă întâmplările ce vor urma: astfel, o legătură firească este asigurată de replicile de la sfârşitul capitolului al doilea: *„Dar oare va veni?“*, îl întreabă voievodul pe armaş. *„Vor veni!“*, răspunde înaltul dregător şi cititorul este pregătit să asiste la întâmplările sângeroase din capitolul următor, când încleştarea tragică dintre asasin şi victime atinge apogeul.

Cruzimea eroului între sadism şi disperare politică

Cei mai mulţi comentatori ai operei scriitorului, impresionaţi de uciderea premeditată a celor 47 de boieri şi de linşarea lui Moţoc de către gloata furibundă, acte sângeroase, la care domnitorul asistase impasibil, l-au integrat categoriei psihopatologice a sadicului. Dar C. Negruzzi, ca şi M. Sorescu în piesele de teatru dedicate lui Vlad Ţepeş, a încercat să sugereze şi o explicaţie mai profundă, raţională, a comportamentului acestui Macbeth autohton. În primele pagini ale naraţiunii există o replică (ce a trecut neobservată), evidenţiind atitudinea complet diferită a personajului istoric în prima sa domnie: *„...Au doar nu mi-aţi jurat şi mie credinţă, când eram numai stolnicul Petre? Nu m-aţi ales voi? Cum au fost obladuirea mea? Ce sânge am vărsat? Care s-au întors de la uşa mea fără să câştige dreptate şi mângâiere?...“* Aşadar, el făcuse cândva efortul de a-şi cenzura firea impulsivă şi violentă, încercase să conducă prin fermitate, nu prin ameninţări şi pedepse drastice, însă eşuase. La debutul capitolului al doilea, prozatorul remarcă: *„norodul pretutindeni l-a întâmpinat cu bucurie şi nădejde, aducându-şi aminte de întâia lui domnie...“* Trădat de toţi, chiar şi de boierii care l-au susţinut, dar mai ales de Moţoc – principalul său colaborator - pe care-l copleşise cu onoruri, Lăpuşneanu se schimbă radical. El se întoarce în Moldova dornic de putere şi, concomitent, de revanşă. Deşi nu uită nici o clipă trădarea nejustificată a vornicului, îi redă rangul şi prestigiul, căci are nevoie de un intrigant de talia lui şi pentru că îi rezervă, cu cinism, rolul „ţapului ispăşitor“, atunci când poporul nu va mai suporta fiscalitatea excesivă şi abuzurile sale. Portretul pe care i-l face sfetnicului său este de o luciditate amară, sintetizând trăsăturile întregii boierimi trădătoare: *„Dar tu, Moţoace? Învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toţi domnii, ai vândut pre Despot, m-ai vândut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa!“* Nemaifăcându-şi nici un fel de iluzii în privinţa lipsei de caracter, de principialitate, de morală politică şi umană, atât a primului său



Apcar Baltazar, *Vrem capul lui Moţoc* (fragment)

Scena

Într-o operă literară, **scena** denumeşte o singură întâmplare, un episod important şi emoţionant. Scena poate fi tragică, comică, lirică, terifiantă (înfricoşătoare).

O scenă memorabilă, de o cruzime fără egal, este aceea a măcelului din sala de ospăţ, în nuvela ***Alexandru Lăpuşneanul*** de C. Negruzzi.

Personalităţi

Mihail Kogălniceanu (1817–1891)
Îndrumător cultural şi literar, prozator, memoralist şi om politic. A elaborat programul estetic „Introducţie la «Dacia literară»“, revistă în care C. Negruzzi şi-a publicat, în 1840, opera de referinţă.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

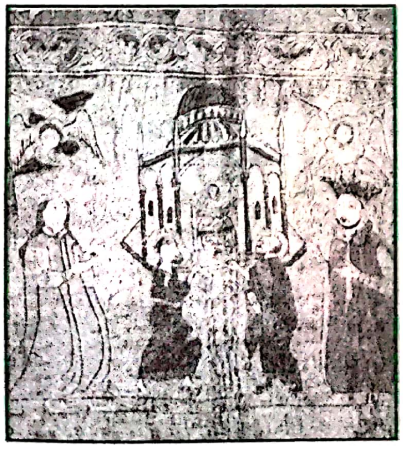
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982
- Liviu Leonte, ***C. Negruzzi***, Editura Minerva, București, 1980
- C. Negruzzi, Opere, I, ***Păcatele tinereților***, ediție critică, studiu introductiv, comentarii și variante de Liviu Leonte, Editura Minerva, București, 1974
- Al. Piru, ***C. Negruzzi***, Editura Tineretului, București, 1966
- Costache Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul***, prefață, tabel cronologic, note și bibliografie de Antoaneta Macavei, Editura Albatros, București, 1975
- ***Costache Negruzzi interpretat de...*** (Biblioteca critică), Editura Eminescu, București, 1981

sfetnic, cât și a marilor boieri din jurul tronului, Lăpușneanu premeditează răzbunarea împotriva tuturor vinovaților. Așadar, sadismul lui este mai puțin o pornire instinctuală, cât **o atitudine politică**, izvorâtă din exasperare și dirijată metodic, cu scopul de a-i extermina, deopotrivă, pe trădătorii și pe rivalii săi. Negruzzi sugerează discret **ambivalența comportamentală** a voievodului *„care a lăsat o pată de sânge în istoria Moldaviei"*, fiindcă n-a înțeles că cel ce conduce prin crimă va sfârși la fel de violent ca și aceia pe care i-a sacrificat motivat sau nu. Trăind izolat în vastul palat, însingurat printre cei apropiați, temut chiar de soția sa, care îi va întinde paharul cu otravă, necunoscându-și poporul și ignorând nevoile acestuia, Lăpușneanu este părăsit de toți în clipa morții. Printr-o ironie crudă a sorții, i-au fost alături doar victimele potențiale, Spancioc și Stroici, deveniți călăi tot din disperare. Replica lor sumbră: *„Învață a muri, tu, care știai numai a omorî!"* condensează tragedia previzibilă a tiranului ucis, pentru că a ridicat crima la rang de lege.

Interferențe stilistice

G. Călinescu, în *Istoria literaturii române...*, reliefa *„perfecta sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă"* din capodopera nuvelisticii românești. **Clasice** sunt: unitatea de conținut, echilibrul părților și al întregului subiect epic, prezentarea riguroasă a evenimentelor, exprimarea solemnă și convingător moralizatoare. **Realiste** devin: finețea observării caracterelor umane, obiectivitatea și maniera impersonală a povestirii (reliefate de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români)*, descrierea fidelă și minuțioasă a decorului, a ținutelor vestimentare de epocă, a interioarelor medievale etc. **Trăsăturile romantice** ale operei literare vizează **caracterul unui personaj de excepție pus în situații neobișnuite**, adesea dramatice: confruntarea verbală din cort cu solia boierească, controversa cu Ruxanda, scena masacrării boierilor la ospăț, moartea tragică a domnului. Deschizător de drumuri în literatura modernă, scriind la confluența unor stiluri culturale pe care le-a îmbinat într-un dozaj perfect și într-un limbaj concentrat, fără ornamente sau digresiuni, C. Negruzzi a întruchipat *„un clasic al romantismului"* în formularea fericită a criticului Al. Piru.

Alexandru Lăpușneanu și doamna Ruxanda, detaliu din dvera de la Slatina



Exerciții de redactare și compoziții

- Imaginați-vă că sunteți operatorul unui film, ce are drept scenariu textul capitolului al III-lea al nuvelei lui C. Negruzzi. Redați, într-o scurtă compoziție, derularea imaginilor înregistrate de „ochiul" aparatului de filmat. Identificați planurile acțiunii urmărite aproape simultan de narator.
- Comentați deznodământul nuvelei, pe baza următoarelor repere: imaginea tragică a domnitorului care se trezește din leșin îmbrăcat în haine de călugăr; ezitarea doamnei Ruxanda de a-și otrăvi soțul, contracarată de intervenția mitropolitului; gestul disperat al lui Spancioc și Stroici, din finalul nuvelei.
- Realizați un portret al protagonistului nuvelei, dovedind că este un erou de excepție aflat în situații-limită.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Elemente de relație. Prepoziția

Prepoziția reprezintă o clasă de cuvinte invariabile, îndeplinind, în cadrul propoziției, un rol conectiv (de relație) și ierarhizator, de legare a două componente și de așezare a unuia față de celălalt într-o poziție sintactică de subordonare.

În planul propoziției, prepozițiile servesc ca mijloc de realizare a unei relații de subordonare:

a) între atribut și regentul său;

Exemplu:

element regent ↓ ┌ atribut substanțial prepozițional

Ora *de muzică* s-a terminat.

b) între complement și regentul său.

Exemplu:

Părinții mei au plecat *în oraș*.

element regent ↑ ┌ complement circumstanțial de loc

Clasificare formală:

a) prepoziții simple: *a, de, cu, fără, în, la, prin* etc.;

b) prepoziții compuse: *de la, de prin, pe lângă, pe la, fără de* etc.;

c) locuțiuni prepoziționale (articulate sau nearticulate): *în fața, în urma, în privința, față de, în afară de* etc.

Locuțiunile prepoziționale sunt grupuri de două sau mai multe cuvinte care prezintă unitate de sens și îndeplinesc rolul unor prepoziții; în alcătuirea lor intră, în afară de una sau mai multe prepoziții, și alte părți de vorbire: substantiv, adverb, adjectivul *tot*.

Clasificare după regimul cazual:

a) prepoziții care se construiesc cu genitivul: *contra, împotriva, asupra, deasupra, înaintea, înapoia, împrejurul*;

– locuțiuni prepoziționale care se construiesc cu genitivul: *în fața, în dosul, în spatele, de-a lungul, de-a latul*;

b) prepoziții care se construiesc cu dativul: *datorită, grație, mulțumită, conform, potrivit, contrar*;

c) prepoziții care se construiesc cu acuzativul: *de, la, cu, în, de la, de pe* etc.;

– locuțiuni prepoziționale care se construiesc cu acuzativul: *în afară de, laolaltă cu, cu tot cu, cât despre* etc.

Unele prepoziții care se construiesc, de regulă, cu genitivul, în anumite contexte sunt urmate de dativ și acuzativ.

Exemple: deasupra *casei* (genitiv);
deasupra-*mi* (dativ);
deasupra *mea* (acuzativ).

În unele situații, prepozițiile sunt ele însele purtătoare de informație semantică, exprimând relații mai ales locative și temporale.

Semnificații lexicale:

– locale: *către* munte, *dinspre* râu, *până* la școală;
– temporale: *spre* seară, *pe la* prânz, *spre* ziuă;
– cauzale: *de* foame, *din cauza* noastră, *din pricină*-i;
– finale: *pentru* vânat, *spre* binele lui;
– sociative: *laolaltă* cu tine, *împreună cu* ei;
– instrumentale: *cu* stiloul, *din* fluier, *datorită* intervenției.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați prepozițiile și locuțiunile prepoziționale din textele de mai jos. Specificați ce părți de propoziție leagă.

a) *„Sfârșind această deșănțată cuvântare, merse în mijlocul bisericii și, după ce se închină iarăși, se întoarnă spre norod în față, în dreapta și în stânga [...]."* (C. Negruzzi)

b) *„La curte se făcuse mare gătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că domnul se împăcase cu boierii; și boierii se bucurau de o schimbare [...]."* (C. Negruzzi)

2. Precizați ce raporturi la nivel sintactic exprimă prepozițiile din textul următor:

„Purta coroana Paleologilor și peste dulama poloneză de catifea stacoșie, avea cabanița turcească. Nici o armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă." (C. Negruzzi)

3. Arătați cu ce cazuri se construiesc prepozițiile și locuțiunile prepoziționale din textul următor:

„Istoria omenirii ne înfățișează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei, lupta arzătoare... lupta fără sfârșit." (N. Bălcescu)

4. Alcătuiți câte o propoziție cu următoarele prepoziții: *deasupra, înaintea, grație, datorită, mulțumită*. Precizați cazul cu care acestea se construiesc.

5. Alegeți varianta corectă:

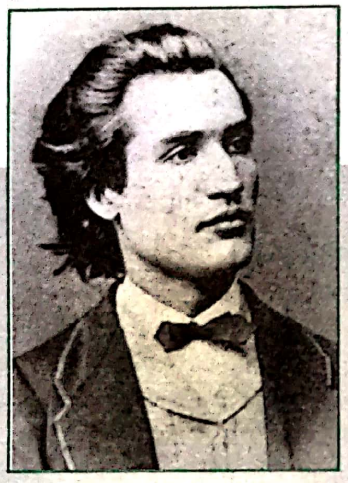
I. a) Reprezentanții ai peste 100 de guverne s-au întâlnit la București. b) Reprezentanții a peste 100 de guverne s-au întâlnit la București.

II. a) Am citit cartea care mi-ai dat-o. b) Am citit cartea pe care mi-ai dat-o.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea – „vis al sufletului nostru“

Mihai Eminescu



Coordonate ale vieţii şi operei

Mihai Eminescu (1850-1889), cel pe care Nicolae Iorga avea să-l numească *„expresia integrală a spiritului românesc“*, a văzut lumina zilei la Botoşani, în 15 ianuarie 1850.

Tatăl, Gheorghe Eminovici, spirit autodidact, va transmite fiului său pasiunea pentru lectură. Avea, la vremea aceea, o bibliotecă bogată, unde viitorul poet găseşte, pe lângă lucrări valoroase din cultura naţională, şi traduceri din literatura universală. Mama, Raluca Iuraşcu, provenită dintr-o familie de boiernaşi scăpătaţi, îi va transmite dragostea pentru creaţia populară.

La scurtă vreme după naşterea poetului, Gheorghe Eminovici va cumpăra moşia Ipoteşti. ▶▶▶

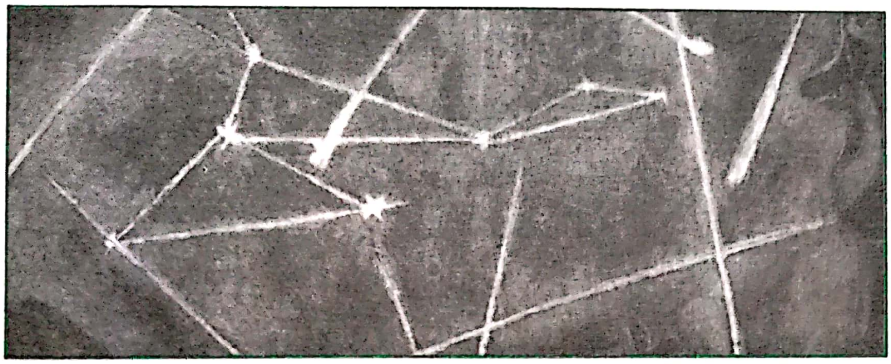
Sărmanul Dionis

(fragment)

... şi tot astfel, dacă închid un ochi, văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aş avè trei ochi, aş vedè-o şi mai mare, şi cu cât mai mulţi ochi aş avè, cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părè mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate, în raport cu mine, păstrându-şi proporţiunea, nu mi-ar părè nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea redusă la dimensiunile unui glonte, şi toate celea din ea scăzute în analogie, locuitorii acestei lumi, presupuindu-i dotaţi cu organele noastre, ar pricepe toate celea absolut în felul şi în proporţiunile în care le pricepem noi. Să ne-o închipuim, *caeteris paribus*, înmiit de mare – acelaşi lucru. Cu proporţiuni neschimbate – o lume înmiit de mare şi alta înmiit de mică ar fi pentru noi tot atât de mare. Şi obiectele ce le văd, privite c-un ochi, sunt mai mici; cu amândoi – mai mari; cât de mari sunt ele absolut? Cine ştie dacă nu trăim într-o lume microscopică şi numai fâptura ochilor noştri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem? Cine ştie dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel, şi nu aude fiecare sunet într-alt fel – şi numai limba, numirea într-un fel a unui obiect ce unul îl vede aşa, altul altfel, îi *uneşte* în înţelegere. – Limba? – Nu. Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiţilor oameni – numai individul, acelaşi rămâind, o aude într-un fel.

Şi, într-un spaţiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricât de mare şi oricât de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică, numai o clipă suspendată? Şi iată cum. Presupuind lumea redusă la un bob de rouă şi raporturile de timp la o picătură de vreme, seculii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite, şi în aceste clipite oamenii ar lucra tot atâta şi ar cugeta tot atâta ca în evii noştri – evii lor pentru ei ar fi tot atât de lungi ca pentru noi ai noştri. În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuziorii ale acestor cercetători, în ce infinire de timp clipa de bucurie – şi toate aceste, toate, ar fi – tot astfel ca şi azi.

Scanned with OKEN Scanner



Rufino Tamayo, *Corpuri cereşti*

... În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea, în adâncurile sufletului coborându-ne, am putè trăi aievea în trecut şi am putè locui lumea stelelor şi a soarelui. Păcat că ştiinţa necromanţiei şi aceea a astrologiei s-au perdut – cine ştie câte mistere ne-ar fi descoperit în această privinţă! Dacă lumea este un vis – de ce n-am putè să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi întotdeauna, există şi lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil? Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispoziţiunii lui, o clipă de timp în împărţibilitatea sa infinitezimală, care nu încetează în veci. În aceste atome de spaţiu şi timp, cât infinit! Dac-aş putè şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, până în acea fază a emanaţiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun, de esemplu... şi cu toate acestea...

Abordarea textului în clasă

- Valorificând lectura textului literar, explicaţi titlul nuvelei *Sărmanul Dionis.*
- Identificaţi şi comentaţi elementele de filozofie idealistă germană (Kant, Schopenhauer). Scoateţi în evidenţă modul în care autorul nuvelei receptează artistic aceste concepte.
- Găsiţi argumente, în textul reprodus în manual, potrivit cărora Dionis împărtăşeşte soarta omului superior, însetat de absolut.
- Citiţi în clasă fragmentul în care portretul lui Dionis împrumută trăsăturile tânărului Eminescu. Ce interpretare daţi acestei asemănări?
- În viziunea voastră, reprezintă Dionis o ipostază epică a eului poetic din creaţia lirică? Dacă răspunsul este afirmativ, încercaţi să stabiliţi interferenţe între nuvelă şi poezia *Cugetările sărmanului Dionis.*
- Motivaţi dublul caracter – fantastic şi filozofic – al nuvelei *Sărmanul Dionis.*

Într-o ambianţă de vis, Mihai îşi va petrece copilăria, stabilind o puternică legătură sufletească cu natura. Acumulările din vremea copilăriei (atracţia către folclor – doinele, basmele, poveştile – imaginea naturii eterne) se vor sedimenta în memoria afectivă a poetului şi se vor metamorfoza, peste ani, în poezie.

Conform tradiţiei timpului, Eminescu începe să studieze acasă, cu un dascăl particular. În scurtă vreme, va fi înscris în clasa a III-a a şcolii primare din Cernăuţi, apoi, în toamna anului 1860, este transferat la gimnaziul din acelaşi oraş. În casa profesorului său de limba română, Aron Pumnul, va afla o bibliotecă impresionantă, cuprinzând de la cronici româneşti până la literatura universală şi, evident, ***Lepturariul românesc*** alcătuit chiar de Aron Pumnul, pe care tânărul le va fi citit cu pasiune.

Primele încercări în versuri datează din 1866, când închină profesorului său dispărut prematur poezia *"**La mormântul lui Aron Pumnul***, publicată într-o broşură omagială a elevilor gimnaziului, unde semnează Mihai Eminovici. În acelaşi an, debutează în revista „Familia" cu poezia ***De-aş avea...***, salutat cu entuziasm de Iosif Vulcan, directorul revistei, care îi preschimbă numele din Eminovici în Eminescu, nume ce va fi adoptat de poet.

După peregrinările prin ţară (ca membru al unei trupe de teatru, sufler, copist al Teatrului Naţional bucureştean, călător prin Blajul supranumit „Roma Mică"), poetul este trimis de tatăl său la studii, la Viena. Deoarece nu intrase în posesia unei diplome care să dovedească absolvirea studiilor gimnaziale, Eminescu este înscris ca student „extraordinar". Va audia diferite cursuri: de filozofie, limbi romanice, medicină, istorie, economie.

Scanned with OKEN Scanner

În privința formării sale intelectuale, este perioada acumulărilor covârșitoare, determinate de setea lui neobosită de cunoaștere. Va citi mai cu seamă filozofie: Kant, Schopenhauer, Fichte, Spinoza, Platon.

În planul creației, este momentul elaborării majorității proiectelor concepute în panorame vaste. Chiar dacă nu sunt finisate, ele cuprind, în germene, temele și motivele ce se regăsesc în întreaga creație eminesciană. Printre românii aflați la studii în Viena, se afla și Ioan Slavici, pe care îl va câștiga prin cultura impresionantă, prin memoria fenomenală și prin talentul său incontestabil.

Adevăratul debut se produce în *1870*, când, de la Viena, trimite revistei ieșene „Convorbiri literare" trei poezii: ***Venere și Madonă***, ***Mortua est***, ***Epigonii***, creații ce-i vor servi lui Maiorescu drept argumente principale în definirea direcției noi în cultura română.

Întors în țară în 1872, devine un membru marcant al cenaclului „Junimea". La insistențele lui Maiorescu, pleacă la Berlin pentru pregătirea doctoratului în filozofie. Chiar dacă nu se va întoarce cu un titlu științific, și această etapă este însemnată în formarea lui spirituală. Preocupările intelectuale sunt diverse, însă precumpănitoare vor rămâne cele din domeniul filozofiei, al istoriei, al mitologiei, al studiului limbilor vechi și moderne.

După 1874, reîntors la Iași, va ocupa funcții precum: bibliotecar, director al Bibliotecii Centrale, revizor școlar, redactor la „Curierul de Iași". Tot la insistențele lui Maiorescu, Eminescu vine, în 1877, la București, ca redactor principal la ziarul „Timpul", alături de I.L. Caragiale și de I. Slavici.

Repere de interpretare

Dubla aventură în spirit a eroului

Subiectul nuvelei fantastice surprinde prin neobișnuitul aventurilor parcurse de un erou cu o dublă identitate (Dionis-Dan), care trăiește în momente temporale diferite, dar are o esență imuabilă numită **archaeus**. Tânărul Dionis este un copist sărman, în ciuda faptului că tatăl său (provenit dintr-o familie aristocratică) avusese dreptul la o moștenire. Nefiindu-i favorabil testamentul, bătrânul moare, în urma șocului suferit, într-un spital de alienați. Pe durata vieții, tatăl eroului locuise în casa unui preot milostiv și se îndrăgostise de fata aceluia, Maria. Din legătura nelegitimată cu ea s-a născut Dionis, crescut de mama lui cu prețul unor mari sacrificii. De la tatăl său, băiatul moștenise doar un portret din tinerețe, în care își regăsește fascinat propriile trăsături, și cu care poartă lungi dialoguri imaginare. Spirit autodidact, pasionat de lectura cărților vechi de astrologie și magie, el împrumută o carte de la anticarul Riven, străduindu-se s-o descifreze. Privind pe fereastră, într-o seară ploioasă, eroul zărește, la geamul casei învecinate, o tânără înveșmântată în alb, de al cărei chip angelic se îndrăgostește. El reușește să înțeleagă semnele magice ale cărții și regresează în timp, până la epoca lui Alexandru cel Bun, când se reîntrupează în călugărul Dan, elev al dascălului Ruben de la Academia din Socola. Discipolul îi mărturisește mentorului său că are viziuni anticipative, convins că va trăi într-o lume ulterioară sub numele Dionis. Maestrul său îi confirmă că experiența întrupărilor în momente distincte este oricând posibilă, căci timpul nu este o **durată consecutivă**, ci **simultană**.

Continuând aventura cunoașterii, Dan se detașează de propria umbră (simbolul existenței terestre) și pleacă într-o călătorie cosmică, fiind capabil să se sustragă legilor temporale și spațiale. În drumul său către astrul selenar este însoțit de iubita lui, Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Dan observă un ochi de foc (semnificând ispita demonică), deasupra căruia este scris un proverb în limba arabă. Descifrându-l, el are revelația forței spirituale a omului și se crede, pentru o clipă, egalul divinității. Cugetarea profanatoare îl va face să-și piardă atributele magice, ele fiindu-i anulate de către un Dumnezeu ultragiat, care-l coboară pe pământ și îl redă condiției inițiale.

Trezindu-se din somn, Dionis își dă seama că a visat în timp ce adormise în grădină, îmbătat de parfumul florilor. La fereastra casei vecine, el recunoaște uimit chipul fetei din vis, îi trimite necunoscutei o scrisoare de amor și cade, apoi, într-un leșin adânc. Tânăra, numită tot Maria, îl îngrijește, alături de bunicul ei, pe Dionis, îndrăgostindu-se de el. Bătrânul, privind portretul din camera convalescentului, își amintește de originea nobilă a lui Dionis - fiul, și de moștenirea la care el avea dreptul după moartea părintelui său. Cu binecuvântarea lui, cei doi tineri se vor căsători, dar finalul nuvelei ambiguizează în ceea ce privește identitatea reală a protagonistului întâmplărilor insolite: Dan ori Dionis? Se remarcă și voitele omonimii între personaje și destinele lor simetrice: Dionis este numele tatălui și al fiului; prenumele Maria aparține unor eroine diferite: mama lui Dionis, iubita din vis identificată cu cea a lui Dan, și tânăra de la fereastra casei, cu care personajul masculin - o dată vindecat - se va căsători. Spiritul metafizic este unic și indivizibil, dar el are **avataruri**, adică **întrupări succesive**, realizate în vremuri deosebite: Dionis și Dan, cele trei

Scanned with OKEN Scanner

Marii, dascălii Riven şi Ruben sunt doar cópii imperfecte, concretizate în existenţe şi în epoci distincte, însă aparţinând aceluiaşi spirit universal.

Fundamental lirică, caracterizată prin fervoarea cugetării filozofice, proza eminesciană cuprinde, în germene, teme şi motive care anunţă marile poeme.

Dintre prozele antume, *Sărmanul Dionis* se afirmă cu cea mai mare pregnanţă atât prin valoarea sa, cât şi prin posteritatea artistică. Prin conţinutul ideatic propus, Eminescu devine artizanul nuvelei fantastice şi filozofice româneşti.

Redactată în anii studenţiei vieneze şi citită apoi la una dintre şedinţele „Junimii" (1 septembrie 1872), scrierea este publicată la sfârşitul anului 1872 şi începutul anului 1873, în revista „Convorbiri literare". Nuvela în sine are o structură complexă, evoluând pe mai multe planuri spaţio-temporale ce interferează, relativizând însăşi imaginea eroului şi având un final deschis, ambiguu, ca în proza modernistă.

Lumea ca vis

Nuvela *Sărmanul Dionis* este construită pe un complex fundament filozofic, căruia i s-a reproşat ponderea prea mare pe care o deţine în naraţiune. Începutul nuvelei îl proiectează pe cititor în mijlocul unei dizertaţii metafizice, ale cărei origini pot fi reperate în idealismul kantian şi în demonstraţiile postkantienilor despre strămutarea individului în alt spaţiu şi timp. Acestea sunt forme subiective ale intuiţiei, dimensiuni interioare ordonate de sensibilitatea umană, aparent imuabile şi implacabile în evoluţia lor, în fapt proiecţii ale percepţiei individului. Modul în care Eminescu receptează aceste concepte este, ca şi în poezia filozofică, unul creator; noţiunile aride şi reci ale filozofiei kantiene apar la Eminescu transfigurate în imagini plastice de o forţă deosebită a sugestiei, integrate viziunii artistice. Faptul că nuvela nu este o simplă transpunere de idei filozofice este susţinut de asocierea mai multor concepţii metafizice ce se subordonează ţelului artistic, demonstrând că autorul a realizat o selecţie a materialului ideatic, menită să susţină viziunea de ansamblu, tipic eminesciană. Astfel, pe lângă elementele de apriorism kantian, apar motive precum: umbra pierdută, dedublarea, metempsihoza, lumea ca vis.

Ca toţi romanticii, el este un creator de mituri, de simboluri universale, reluând adesea motive literare cu o largă circulaţie. Cel care asigură coerenţa nuvelei este **motivul lumii ca vis.** Dacă lumea rămâne o proiecţie imaginară şi dacă spaţiul şi timpul nu există decât ca viziuni subiective, se întreba Dionis, pentru ce nu am răsturna şirul fenomenelor, dându-le o altă ordine, în conformitate cu dezideratele omeneşti.

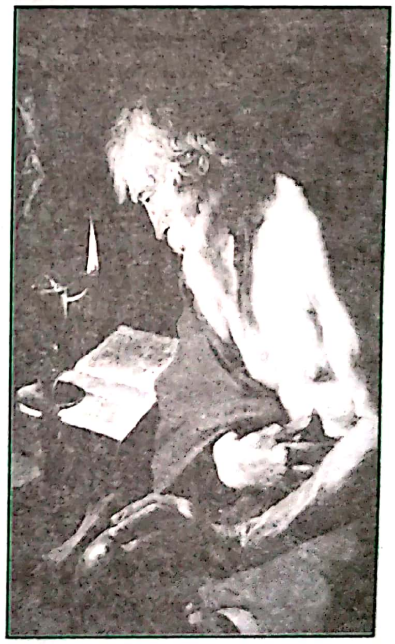
Prozatorul surprinde gestul demiurgic al eroului care se consideră, potrivit teoriei expuse, creator al propriei lumi spirituale, ordonând, deopotrivă, faptele trecutului şi pe cele ale viitorului, remodelând materia lumii, prin ştergerea graniţelor rigide spaţio-temporale.

Dorinţa de punere în practică a teoretizărilor metafizice echivalează, la un nivel filozofic superior, cu încercarea romanticului de evaziune din cercul strâmt al realităţii, expansiune tipică naturilor faustice, veşnic neliniştite şi în căutare de absolut. Preocupările sale de metafizică, aplecarea spre domeniile spiritului într-o lume de un materialism strident, fascinaţia pentru cărţile vechi, care ascund, în colbul paginilor, esoterismul formulelor alchimice, încifrarea învăţăturilor iniţiatice (precum cabala) – toate acestea constituie semnul ieşirii eroului din banalitate, sugerând caracterul său excepţional.

Capitolul al II-lea

Următorii şase ani (până în 1883) vor coincide cu etapa de maturitate artistică, culminând cu acea creaţie emblematică pentru geniul eminescian care este ***Luceafărul.*** Activitatea publicistică febrilă desfăşurată la „Timpul" este epuizantă, grăbind izbucnirea bolii care pune capăt istovitoarei tensiuni a gândului. Mintea poetului, care dezvăluise „setea de repaos" a lui Hyperion, se cufundă în boala ce aşterne uitarea peste limpezimea sa.

În timp ce spiritualitatea modernă va ajunge la cunoaşterea de sine prin creaţia eminesciană, poetul rugii din ***Odă (în metru antic)*** era redat eternităţii la 15 iunie 1889.



Anonim flamand, *Bătrân citind*

„Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate şi câte o stea va vesteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-şi strângă toate sevele şi să le ridice în teava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale."

G. Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

Referinţe critice

„Când ajunge a fi el însuşi, Eminescu nu mai seamănă cu nici unul dintre predecesorii lui. Substanţa eterogenă sau străină dispare în prelucrare proprie, într-un act de asimilare totală. Tot ce fusese împrumutat se mistuie în miracolul creaţiei."

Tudor Vianu

„După cum T. Maiorescu e cea mai înaltă expresie a întregii ideologii junimiste, M. Eminescu este expresia ei literară cea mai înaltă: ei sunt cariatidele pe care se va sprijini în ochii posterităţii această mişcare unică în literatura noastră."

Eugen Lovinescu

„El este cel dintâi care a dat un stil sufletului românesc şi cel dintâi român în care s-a făcut fuziunea cea mai serioasă – fuziunea normală – a sufletului daco-roman cu cultura occidentală."

G. Ibrăileanu

„Opera sa depăşeşte limitele epocii şi ale ţării unde a luat fiinţă, se adresează întregii umanităţi."

G. Călinescu

„Acesta a fost Eminescu, aceasta e opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale care şi-a găsit, în poetul Eminescu, cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti."

T. Maiorescu

Dionis reprezintă, aşadar, **o ipostază epică a eului poetic din opera lirică.** Printr-un narcisism sublimat, frecvent întâlnit în literatură, portretul lui Dionis împrumută trăsăturile tânărului Eminescu: *„... vedeam o frunte atât de netedă, albă, corect boltită... Părul numai cam prelung curgea în viţe pe spate, dar uscăciunea neagră şi sălbatecă a părului contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi copilărească a băietanului"*.

Romanticul Dionis, stăpânit de ideea plenitudinii spirituale

În evoluţia sa, personajul urmează coordonatele eroului romantic, caracterizat prin dorinţa de universalitate, izvorâtă din sentimentul acut al *„incompletitudinii"*, cum îl numeşte M. Ralea (*Contradicţiile interne ale romanticului*).

Omul romantic, s-a spus, este unul al Renaşterii, spirit expansiv care nu suferă îngrădire, nici imitaţie, spirit nesupus, obsedat de ideea plenitudinii spirituale, ce presupune atingerea armoniei iniţiale prin redobândirea unităţii primordiale pierdute. Eroul aspiră să devină el însuşi centru al lumii (ideea de antropocentrism este esenţială pentru concepţia renascentistă), manifestându-şi aspiraţiile creatoare şi egalând forţa demiurgică. Sentimentul tragic apare în momentul în care elanurile umaniste şi vitale vin în contradicţie cu posibilităţile limitate ale omului. Intervin, în acest caz, miturile subiectivităţii, ale întoarcerii în sine, către profunzimile eului, unde aşteaptă să fie eliberate forţele divine printr-o simplă mişcare de semne magice. Magia vine în ajutorul impulsului titanic.

Cel care îl iniţiază pe Dan, călugărul din vremea lui Alexandru cel Bun, în tainele metempsihozei este învăţatul evreu Ruben, înfăţişat ca un Mefisto, care vrea să piardă un suflet naiv, inculcându-i gândul viclean de a năzui la puterea demiurgică. Eminescu a recurs, astfel, la motivul biblic al ispitei demonice. Se observă contrastul puternic dintre manifestările lucifericului în concepţie populară (caracterul pizmaş, viclean şi orientat spre pierzanie al lui Ruben) şi cel de sorginte romantică, izvorât nu dintr-o ură ancestrală faţă de supremaţia demiurgică, ci dintr-un impuls vital spre împlinire prin cunoaştere. Gândul viclean al lui Ruben lucrează în mintea eroului, în sensul unei curiozităţi iscoditoare. Puterea magiei, cuprinsă în cartea lui Zoroastru, se dovedeşte neputincioasă să-l salveze pe eroul prăbuşit din Paradisul selenar, drept pedeapsă pentru gândul nesăbuit de a se fi măsurat cu divinitatea. Dar, mai înainte de toate, orice cădere presupune înălţarea, *Sărmanul Dionis* fiind, după cum apreciază Călinescu, *„un vis de zbor."* Imaginea ascensională, în viziunea călinesciană, exprimă la Eminescu un sentiment mult mai adânc, acela al nevoii de propensiune spre înalt.

Episodul selenar aduce în prim-plan cuplul adamic, pe fundalul unei naturi titanice, de o luxurianţă covârşitoare. Întreg peisajul este rezultatul plăsmuirii fanteziei debordante a eroului, o natură multiplicată (doi sori, trei luni), exacerbată în sens aproape baroc, alăturând diafanului erotism al cuplului senzualitatea grea, a mineralului şi a vegetalului. Cititorul recunoaşte elementele naturale specifice liricii eminesciene: codrul, lacul, stelele oglindite în ape, însă, în această ipostază lunară, ele depăşesc rusticitatea şi intimitatea colţului de natură idilic, fiind proiectate la dimensiuni uriaşe, geologice, în frenezia creatoare a imaginaţiei celui ce se vrea a fi el însuşi demiurg. În mijlocul acestei naturi ciclopice, se împlineşte visul de iubire al cuplului de îndrăgostiţi. Însoţindu-şi iubitul în visul lui cosmic, Maria, *„îngerul blond"*,

Scanned with OKEN Scanner

trăiește o metamorfoză, în sensul unei elevații, al unei schimbări de nivel ontologic: *„... ce liberă și ușoară mă simt, zise ea cu o voce de un timbru de aur. Nici o durere, nici o patimă în piept"*.

Dacă în poemul *Luceafărul* opoziția dintre ființa și făptura aparținând unor lumi diferite era ireductibilă, în nuvela fantastică puterea imaginației și a magiei frânge granițele dintre real și ideal, dintre vremelnicie și eternitate, eliberând omenescul de orice condiționare, refăcând acea consubstanțialitate a armoniei primare.

Iubirea, mântuire a sufletului

În ceea ce privește concepția lui Eminescu despre iubire, este interesant de menționat că, deși din punct de vedere filozofic Eminescu îl urmează pe Schopenhauer, în înțelegerea iubirii ei se deosebesc fundamental. Pentru filozoful german, dragostea era cursa întinsă de natură omului pentru a-i conserva specia și pentru a-i amplifica suferința. La Eminescu, cel puțin în această perioadă a creației sale (când apare *Sărmanul Dionis*), prevalentă este ideea mântuirii prin iubire. În nuvelă este conturată imaginea castă, înfiorat candidă a iubirii. Eroul, în dublă ipostază, trăiește o dragoste serafică, infuzată de voluptăți diafane, un sentiment mai mult contemplativ, sublimat, el însuși un dar al fanteziei.

Sfârșitul acestei aventuri spirituale este declanșat de „gândul viclean" al lui Ruben, ce se insinuează și în sufletul eroului, împingându-l la nesăbuința de a se socoti, pentru o clipă, însuși Dumnezeu. Tentația lui Dionis sugerează că Paradisul în sine nu îi era suficient eroului. Dionis cade el însuși pradă păcatului originar.

Eroului îi rămâne doar iubirea în spațiul teluric, ca unică alinare, ca mântuire a sufletului apostat. Soluția compromisului terestru apare și în poezia *Înger și demon*, elaborată în aceeași perioadă de creație în care a fost scris *Sărmanul Dionis*.

Fantasticul în viziune eminesciană

Dincolo de implicațiile simbolice și metafizice, nuvela a fost compusă într-o viziune artistică inedită pentru literatura română în acel moment al evoluției sale. Spre deosebire de fantasticul prozelor lui E. A. Poe sau E. T. A. Hoffmann, concepția eminesciană se impune printr-un plus de cerebralitate, scriitorul punând la baza construcției fantastice **experiența metafizică**. Dar aventura spirituală a eroului avea nevoie de acel grăunte de verosimilitate necesar autentificării viziunii fantastice. Pentru a obține credibilitate în ochii cititorului, fantasticul coexistă cu realul. Astfel, deși dimensiunea onirică domină spațiul narativ, există, la începutul nuvelei, descrierea unui cadru realist, de o materialitate palpabilă. El creează un puternic element de contrast cu idealitatea lumii interioare în care trăiește eroul și un fundal potrivit pentru inserția fantasticului.

Profund realistă este și o anumită atitudine a naratorului față de cele povestite. Eroul eminescian, conștient de tragismul destinului său, recurge la ironie, la râsul filozofic. **Ironia romantică**, procedeu tipic, este expresia mobilității spirituale a lui Dionis, libertatea conștiinței sale, dovedite tocmai prin această detașare ironică și prin supunerea existenței unui examen pătrunzător al lucidității. În prezentarea eroului care străbate *„stradele noroioase"* ale capitalei se strecoară zâmbetul naratorului detașat: *„... și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie: hainele lui ude sau metafizica"*.

Capitolul al II-lea

Personalități

Immanuel Kant (1724-1804)
Filozof german, autorul lucrării ***Critica rațiunii pure***, din care Mihai Eminescu a tradus fragmente. În nuvela ***Sărmanul Dionis***, Eminescu preia apriorismul kantian și avatarurile eului metafizic.

Arthur Schopenhauer (1788-1860)
Filozof german. Pesimismul său, expus în lucrarea fundamentală ***Lumea ca voință și reprezentare***, i-a influențat atât pe Titu Maiorescu, cât și pe Mihai Eminescu. Forțele naturii întruchipează, în viziunea sa, obiectivări particulare ale unei „voințe oarbe". Viața omenească, marcată mereu de frecvente deziluzii, devine o sursă permanentă de suferință, din care omul se sustrage cu ajutorul contemplației estetice.

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu***, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1969-1970
- Zoe Dumitrescu Bușulenga, ***Eminescu. Viață. Creație. Cultură***, Editura Eminescu, București, 1989
- Eminescu, ***Opere***, vol. II, Proză. Teatru. Literatură populară, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, introducere: Eugen Simion, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999
- Eugen Simion, ***Proza lui Eminescu***, Editura pentru Literatură București, 1964
- XXX - ***Studii eminesciene***, Editura Albatros, București, 1971
- G.I. Tohăneanu, ***Expresia artistică eminesciană***, Editura Facla, Timișoara, 1975

Scanned with OKEN Scanner

Element de compoziție menit a oferi cititorului cheia întregii narațiuni, departe de a elucida misterul dublei identități a eroului, finalul potențează enigma și rămâne deschis jocului liber al interpretărilor. Naratorul reafirmă dilema ce se conturează în mintea cititorului: „*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.*" În loc de răspuns, misterul este adâncit printr-o avalanșă de noi întrebări, aruncând vălul îndoielii peste orice explicație rațională, pentru care cititorul ar fi tentat să opteze.

Deși a fost concepută la numai 22 de ani, marcată de entuzismul cunoașterii sufletului romantic, nuvela *Sărmanul Dionis* se așază ca piatră de temelie în ascendența unei întregi literaturi fantastice în scrisul românesc: Ion Luca Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu etc.

Peter Claesz, *Vanitate*

Exerciții de redactare și compoziții

- Elaborați un eseu din care să rezulte caracterul excepțional al lui Dionis, urmărind aceste repere:
  – condiția socială, materială și intelectuală a personajului (orfan, sărac, manifestând o neobosită sete de cunoaștere);
  – trăsăturile fizice și morale care îl definesc pe Dionis ca personaj romantic;
  – evadarea din cercul strâmt al realității; expansiunea în vis, tipică naturilor veșnic neliniștite, mereu în căutarea absolutului;
  – antiteza dintre real și ideal și aspirația de a o depăși prin intermediul magiei, al regresiunii în timp și al atingerii condiției demiurgice.
- Realizați o compoziție cu tema „Aspirația la idealitate în nuvela *Sărmanul Dionis*".
- Desprindeți semnificațiile călătoriei în spațiul selenar, urmărind:
  – natura paradisiacă și cromatica imaginilor vizuale;
  – refacerea cuplului adamic;
  – prăbușirea din raiul selenar, pedeapsă pentru cutezanța eroului de a se fi măsurat cu divinitatea.
- Realizați un eseu, pornind de la următorul citat:
  „Am vedea, așadar, în «Sărmanul Dionis» înaintea altor sensuri, un simbol al cutezanței spiritului uman, o metaforă grandioasă a puterii de elaborare a fanteziei, o proiecție pe pânze enorme a neliniștilor sufletului romantic. E chipul pilduitor și mai înalt liric de a sugera cum romanticul, înfrânt pe planul existenței reale, face să răsară, din imaginația lui demiurgică, universuri inedite." (Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*)

Dicționar de termeni literari

● **Apriorism** - (din germ. **Apriorismus**, fr. **apriorisme**). Termenul a fost consacrat de Immanuel Kant (1724–1804), filozof german, care postulează apriorismul categoriilor de timp, spațiu, cauzalitate și necesitate. Rațiunea umană este capabilă să intuiască aprioric și subiectiv aceste categorii, adevărata cunoaștere precedând experiența și cercetarea faptelor. Așadar, timpul, spațiul etc. nu sunt proprietăți ale naturii obiective, ci noțiuni pe care conștiința le posedă „a priori" și le verifică „a posteriori" în datul real.

● **Avatar, avataruri** - (în unele concepții religioase) reîncarnare succesivă a unei ființe; la figurat – transformare neprevăzută (și chinuitoare) care intervine în evoluția unei ființe sau a unui lucru.

● **Metafizic, metafizică** - (din gr. **meta** - „dincolo", „peste"; **physis** „fire"). Parte a filozofiei, având ca obiect cunoașterea absolută, studierea fenomenelor „dincolo de fire", care depășesc cadrul experienței umane și nu pot fi percepute cu simțurile noastre.

● **Weltanschauung** (germ., „fel de a privi lumea", „concepție despre lume") – termen care a dobândit un statut de sine stătător în romantismul german, pentru care desemna un ansamblu de cunoștințe despre gândirea, sentimentele, voința și despre comportamentul omului; așadar, o imagine despre lume și existența umană înțelese ca un tot conceptual.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Categorii contextuale: coerența și coeziunea

În teoria textului, **coerența** presupune existența unui ansamblu de trăsături care asigură unitatea semantică a unui set de propoziții sau fraze, astfel încât acestea să formeze un tot unitar din punctul de vedere al semnificației. Coerența este o componentă esențială în definirea textului.

Pentru ca o secvență frastică să posede coerență semantică, alcătuind astfel un text, trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

a) Propozițiile/frazele ce alcătuiesc textul trebuie să prezinte identitate referențială (adică să desemneze aceeași realitate lingvistică, așadar, să fie co-referențiale); secvența „M-am întâlnit cu Ion. *El* mergea pe stradă" este coerentă semantic numai dacă „Ion" și „El" sunt co-referențiale, deci, dacă propozițiile derivă dintr-o secvență intermediară: „M-am întâlnit cu Ion. El, adică Ion, mergea pe stradă".

b) Sensul global al textului nu reprezintă exclusiv suma semnificațiilor frazelor constituente, ci trebuie să aducă un supliment de semnificație. Deși această condiție nu este general acceptată, cercetările consacrate textului subliniază anumite proprietăți ale acestuia derivate din existența „plusului" semantic; textul are posibilitatea de a fi supus unei reducții până la obținerea unui „rezumat" minimal, care ar reprezenta structura sa profundă.

Coeziunea reprezintă, în teoria textului, ansamblul de trăsături care asigură **unitatea sintactică a textului**, marcând legătura în secvența de unități lingvistice (propoziții/fraze). Coeziunea este un element definitoriu în conceptul de text.

Caracterul de tot unitar al textului este stabilit la nivel transfrastic. **Factorii de continuitate care asigură** (în grad diferit) **coeziunea** sunt:

a) Repetarea (în mod obligatoriu cu același sens) a elementelor lexicale în propozițiile diferite ale aceleiași secvențe.

De exemplu: Am citit o *carte*. *Cartea* este pasionantă.

b) Relativa unitate a sistemului pronominal, ceea ce presupune apariția unor paralelisme în schema sintactică, asociate cu înlocuirea elementelor lexicale.

De exemplu: *El* învață la anatomie. *Ea* face experiențe în laborator. *Amândoi* se pregătesc pentru examene.

c) Substituirea unor elemente lexicale prin altele, care le pot înlocui.

De exemplu: Elevii și-au scris *compozițiile*. *Acestea* au fost bine notate.

d) Relativa unitate a sistemului timpurilor verbale și a aspectului contribuie la organizarea secvenței de propoziții/fraze în text.

e) Paralelismele și anaforele (în sens larg), ca forme de reiterație percepută la toate nivelurile: conjuncțiile (copulative, conclusive, cauzale), pronumele demonstrative, care reiau un substantiv/pronume deja exprimat, cuvintele al căror sens trimite la o frază anterioară. De exemplu: 1) Ion i-a spus Ioanei că e frumoasă, ***și/iar*** ea i-a mărturisit că îl iubește. 2) Afară plouă. ***De aceea*** mi-am luat umbrela. 3) La sfârșitul semestrului este perioada de evaluare sumativă. ***Deci***, ne pregătim pentru o activitate intensă.

Din prezentarea factorilor de continuitate rezultă că unele trăsături ale coeziunii nu sunt total independente de aspectele semantice ale textului.

Exerciții. Aplicații

1. Definiți coerența, categorie a textului, și exemplificați cu ajutorul unor texte științifice și publicistice.

2. Precizați care sunt condițiile pentru ca o secvență de fraze să alcătuiască un text.

3. Dați o definiție coeziunii, element definitoriu în conceptul de text; demonstrați coeziunea unui text la liberă alegere.

4. Care sunt factorii ce asigură coeziunea unui text?

5. Rezumați piesa lui W. Shakespeare, pe care ați studiat-o în clasa a IX-a. Considerați că este ușor/greu de ajuns din nou de la acest rezumat la textul inițial? Precizați strategiile discursive folosite.

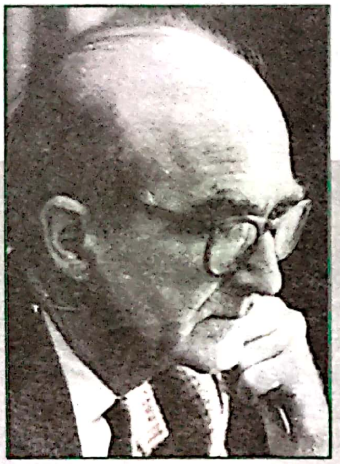
6. Încercați să supuneți textul nuvelei *Sărmanul Dionis* unei reducții până la obținerea unui rezumat minimal.

7. Identificați în textul nuvelei eminesciene *Sărmanul Dionis* paralelisme și anafore, ca forme de reiterație (conjuncții copulative, conclusive, cauzale, demonstrative, care reiau substantive ori pronume deja exprimate).

Scanned with OKEN Scanner

În inima fantasticului mitic

Mircea Eliade



Coordonate ale vieţii şi operei

Remarcabil mitograf, erudit specialist în istoria religiilor, eseist, romancier, creator pasionat de universuri fantastice, Mircea Eliade (1907–1986) s-a impus ca o personalitate enciclopedică, înrudită spiritual cu Dimitrie Cantemir, B. P. Hasdeu ori Nicolae Iorga, în dimensiunea cărora a văzut adevărate modele. Precocitatea sa literară face ca debutul să coincidă cu epoca studiilor liceale, când îi apare, în „Ziarul ştiinţelor populare", naraţiunea romantic-fantezistă ***Cum am descoperit piatra filozofală.***

Apreciind că fenomenul cultural european nu era suficient pentru orizontul cunoaşterii sale, tânărul intelectual face studii postuniversitare în India (între 1928 şi 1932), perioadă esenţială atât pentru lărgirea domeniilor cognitive, cât şi pentru viitorul scriitor. ▶▶▶

La ţigănci

(fragmente)

Se apropie de poarta cu grilaj şi cercetă grădina. Pietrişul fusese udat de curând şi se vedeau rondurile cu flori, iar în fund, un bazin înconjurat cu pitici. Auzi în acea clipă tramvaiul trecând cu un uruit uscat pe lângă el, şi întoarse capul. „Prea târziu"– exclamă, zâmbind. [...]

La umbra nucilor îl întâmpină o neaşteptată, nefirească răcoare, şi Gavrilescu rămase o clipă derutat, zâmbind. [...] Şi deodată se trezi în faţa porţii, şi acolo, parcă ascunsă de mult, pândindu-l, îi ieşi în faţă o fată tânără, frumoasă şi foarte oacheşă, cu salbă şi cercei mari de aur.

Apucându-l de braţ, îl întrebă în şoaptă:

– Poftiţi la ţigănci?

Îi zâmbi cu toată gura, şi cu ochii, şi văzându-l că şovăie, îl trase uşor de braţ în curte. Gavrilescu o urmă fascinat. [...] Auzi, depărtat, apropiindu-se tramvaiul...

Când zgomotul se pierdu, descoperi lângă el, aşezată la o masă cu picioarele scurte, cu o ceaşcă de cafea înainte, o bătrână care-l privea curios, aşteptând parcă să se trezească.

– Ce-ţi doreşte inima pe ziua de azi? îl întrebă ea. O ţigancă, o grecoaică, o nemţoaică...

– Nu, o întrerupse Gavrilescu ridicând braţul... Nu nemţoaică...

Bătrâna sorbi din cafea şi rămase pe gânduri.

– Eşti muzicant? îl întrebă ea deodată. Atunci are să-ţi placă.

– Sunt artist, spuse Gavrilescu scoţând pe rând mai multe batiste umede dintr-un buzunar al pantalonilor şi trecându-le metodic, una câte una, în celălalt buzunar. Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet... [...]

Era o încăpere ale cărei margini nu le putea vedea, căci perdelele erau trase şi în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereţii. Începu să înainteze, călcând pe

Scanned with OKEN Scanner

covoare din ce în ce mai groase şi mai moi, ca şi cum ar fi călcat pe saltele, şi cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze şi se opri. În acea clipă se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui.

– Hildegard! exclamă el adresându-se fetei. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieţii mele!...

[...] Odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca şi cum perdelele ar fi fost trase încet, foarte încet, una după alta, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară.

Dar Gavrilescu avu timp să observe că nici o perdea nu se mişcase, înainte de a da cu ochii de trei fete tinere care se aflau la câţiva metri în faţa lui, bătând uşor din palme şi râzând.

– Aşa ne-ai ales, spuse una dintre ele. O ţigancă, o grecoaică, o ovreică...

– Dar să vedem dacă ai să ne ghiceşti, spuse a doua.

– Să vedem dacă ai să ştii care-i ţiganca, adăugă a treia.

Gavrilescu lăsase să-i cadă pălăria de paie şi le privea fix, împietrit, ca şi cum nu le-ar fi văzut, ca şi cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane. [...]

Gavrilescu făcu un pas înainte şi înălţă solemn braţul:

– Domnişoarelor! strigă el jignit. Văd că nu ştiţi cu cine aveţi de-a face. Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilescu, artist. Şi înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnişoarelor, exclamă patetic, după o pauză, la douăzeci de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit şi am iubit pe Hildegard! [...]

Abordarea textului în clasă

- Relataţi subiectul nuvelei *La ţigănci*, selectând atât argumentele în favoarea unei interpretări realiste a întâmplărilor, cât şi pe cele în favoarea acceptării soluţiei fantastice.
- Urmăriţi concordanţa momentelor epice cu etapele necesare justificării apartenenţei textului studiat la categoria fantasticului: a) povestirea faptului misterios; b) generarea suflului fantastic; c) reprezentarea obiectivă a lectorului (într-unul sau mai multe personaje credibile); d) tentativa raţionalizării misterului (care trebuie să eşueze); e) ezitarea lectorului (între explicaţia raţională, devenită insuficientă, şi una supranaturală); f) acceptarea soluţiei iraţionale (care să-i apară cititorului drept inevitabilă).
- Analizaţi studiul introductiv semnat de Sorin Alexandrescu, care deschide volumul *La ţigănci şi alte povestiri (1969)*. Recunoaşteţi, în text, cele opt episoade simetrice ale ieşirii şi intrării lui Gavrilescu din spaţiul real către cel fantastic şi invers.
- Discutaţi supratema timpului reversibil şi în alte creaţii notabile ale prozei eliadeşti: *12 mii de capete de vite*, *Pe strada Mântuleasa*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Tinereţe fără de tinereţe*.
- Comparaţi relaţia între timpul real şi cel mitic în viziunea creatorului popular din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, faţă de cea a autorului cult în nuvela – parafrază, intitulată *Tinereţe fără de tinereţe*.

Capitolul al II-lea

Anii 1933-1935 au însemnat dubla consacrare, literară şi artistică, a lui Mircea Eliade, prin apariţia romanelor ***Maitreyi***, ***Lumina ce se stinge***, ***Întoarcerea în rai***, ***Huliganii***, şi a volumelor de eseuri ***Oceanografie***, ***India***, ***Şantier***. Alte două reuşite literare, nuvela de amploare ***Domnişoara Christina*** (1936) şi romanul ***Nuntă în cer*** (1939), vin să confirme vocaţia scriitorului pentru fantastic şi mitic, demonstrată strălucit în proza ulterioară, publicată după război: ***Noaptea de Sânziene*** (1955), ***Nuvele*** (1963), ***La ţigănci*** (1963), ***Pe strada Mântuleasa*** (1968), ***În curte la Dionis*** (1968), ***La ţigănci şi alte povestiri*** (1969, primul volum selectiv din proza lui Eliade apărut la Bucureşti), ***Uniforme de general*** (1973), ***Tinereţe fără de tinereţe*** (1977 – parafrază cultă a celebrului basm cules de Petre Ispirescu) etc.

Creaţiei literare, scrise întotdeauna în limba română şi traduse ulterior, omul de ştiinţă - Eliade îi adaugă opere devenite înalte repere în studiul comparat al religiilor lumii: ***Mitul Eternei Reîntoarceri***, ***Imagini şi simboluri***, ***Sacru şi profan***, ***Aspecte ale mitului***, ***De la Zalmoxis la Gengis-Khan***, ***Proba Labirintului*** etc. Ele s-au dovedit temeinice studii pregătitoare ale lucrării fundamentale eliadeşti, ***Istoria credinţelor şi a ideilor religioase***, veritabil *axis mundi* în cercetarea mitică şi antropologică, lucrare care l-a impus pe autor drept întâiul specialist în domeniu din lume. Elaborată în trei volume succesive (între 1976 şi 1983), monumentala operă a fost tradusă în principalele limbi de circulaţie internaţională, făcând din Mircea Eliade un veritabil „uomo universale", alături de marile spirite ale Renaşterii. Profesorul, care a onorat cu prezenţa sa Facultatea de Litere şi de Filozofie din Bucureşti, *L'Ecole de Hautes Etudes* şi Sorbonna din Paris,

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶
a devenit, din 1957 până la moarte, titularul Catedrei de istoria religiilor a Universității din Chicago, care se va numi – *in memoriam* – Catedra „Mircea Eliade".

●

Miticul este o redescoperire a lumii moderne, căci spiritualitatea arhaică trăia în dimensiunea lui imaginară fără să știe. Literatura secolului al XX-lea îi redă fundamentul ontologic inițial și îl propune ca un model viabil de existență și de conduită umană într-o eră postindustrială. Există o legătură profundă între specialistul în miturile universale, în istoria religiilor lumii și scriitorul care a optat pentru formula literaturii de imaginație, în centrul căreia plasează **sacrul** și modalitățile lui de a se revela în lumea profană sub forma **hierofaniilor** (inițierea neofiților în tainele sfinte). Criticul literar Eugen Simion este convins că, dacă lucrările științifice ale savantului Eliade pot fi considerate *„o revalorizare a gândirii arhaice"*, artistul Eliade a intenționat o adevărată *„renaștere a artei prin redescoperirea și redimensionarea miturilor"*. Aplicând un criteriu tematic, se observă ușor varietatea categoriilor fantastice din creația autorului (demonicul, magicul, oniricul etc.), dar și preponderența miticului în cele mai numeroase și mai reușite povestiri din punct de vedere estetic. Fantasticul mitic presupune – în viziunea lui Mircea Eliade – două abordări diferențiate: una a **mitului propriu-zis** și alta a **modelului mitic**. Dacă cea dintâi abordare literară presupune o reluare a unui scenariu mitic dintr-o perspectivă modernă (vezi Orfeu – devenit poetul Adrian – și Euridice – cântăreața Leana din nuvela ***În curte la Dionis***), adică actualizarea unui mit cunoscut, cea de-a doua înseamnă revigorarea arhetipurilor, înțelegând prin ele ▶▶▶

Repere de interpretare

Timpul, erosul, logosul și moartea din perspectiva sacrului

Ceea ce caracterizează perspectiva străveche asupra timpului este anomalia cronologică. În concepția primordială, timpul sacru este oricând reversibil – opus celui istoric, încheiat o dată pentru totdeauna – , susceptibil de a fi reluat și valorizat în dimensiunea lui spirituală. El poate fi recuperat afectiv, printr-un efort mnemotehnic (al memoriei voluntare). De aceea, **evocarea** este forma narativă ideală de **actualizare a trecutului**, ce reprezintă dimensiunea temporală predilectă a fantasticului. Mitul erosului presupune o înțelegere a acestui act uman, total diferită de cea actuală, care reduce iubirea la o mecanică instinctuală exacerbată. În lumea arhaică, sexualitatea și conștiința formau un tot inseparabil, iar ideea de păcat nu exista. Armonioasa unitate dintre trup și spirit acorda erosului **demnitatea unei funcții cognitive**, după aprecierea lui Eliade însuși: *„Sexualitatea a fost pretutindeni și întotdeauna – numai în lumea modernă nu e – o hierofanie, și actul sexual un act integral, deci și un mijloc de cunoaștere"* (*Imagini și simboluri*). Mitul logosului afirmă calitatea limbajului ca rostire întemeietoare, având funcția universală de a numi și ordona semnificațiile lumii. Cuvântul este purtătorul atât al sensurilor vizibile, cât și al celor ascunse, închizând în miezul lui cognitiv un mister inepuizabil, ce trebuie revelat. O dată rostit, cuvântul instituie ceva, are o consecință în lumea reală, pe care o pune în mișcare și chiar o modifică. De pildă, în narațiunea eliadescă *Fata căpitanului*, autenticul erou fantastic nu e omul, ci Logosul, trăind peripețiile ca și ființa. Mitul extincției în lumea de dincolo se referă la cea mai tulburătoare victorie a omului arhaic asupra celui modern. Primul a știut să transforme moartea dintr-un teribil și irevocabil punct terminus al vieții într-unul al trecerii firești, însoțit de ritualuri care să-i dea sentimentul **continuității** existenței sale. Certitudinea trecerii într-o altă formă existențială elibera clipa dispariției individuale de spaima umilitoare și acorda morții însușirea nebănuită de eveniment necesar, nedramatic și chiar securizant.

Mircea Eliade consideră **reevaluarea sacrului** drept *„soluția exemplară"* a impasului existențial actual. Redescoperind atitudinea mitică, omul solitar din societățile hiperindustrializate va învăța din nou *„să trăiască universal"* (*Sacru și profan*)

Miticul eliadesc – tip de fantastic inițiatic

Miticul eliadesc, fiind conceput ca o repunere în drepturi a sacrului, mai poate fi numit și **fantastic inițiatic**. Toate personajele imaginate de autor se grupează în două categorii: **inițiații** (cunoscători ai misterelor) și **aspiranții la condiția sacră**. Lectorii narațiunilor sale, odată convinși de adevărul mesajelor cu caracter inițiatic ale acestora, vor deveni implicit niște convertiți. **Fantasticul** este un gen paradoxal, fiindcă se definește prin chiar ceea ce contestă și se bazează pe construirea unor probabilități egale, dar contrare în interpretarea faptelor neobișnuite. În decizia asupra calității fantastice a unui text literar, lectorul are o importanță excepțională. Se impune o primă mare deosebire de genul realist, unde rolul esențial îl deține autorul (naratorul). Nici un cititor de literatură fantastică nu poate rămâne indiferent,

Scanned with OKEN Scanner

căci faptele insolite contrazic mereu normalitatea percepţiilor sale din lumea înconjurătoare, obligându-l să reacţioneze, să participe afectiv la întâmplările narate. **Seducţia, teama** sau **uimirea** sunt principalele forme de manifestare a implicării cititorului în povestirea fantastică. Lectura nu e relaxare spirituală, ci o parcurgere tensionată a textului, până la forma unei dispute mentale (între narator şi receptor) în privinţa acceptării finale sau a negării producerii unui fapt iraţional. De aceea, întreaga construcţie epică şi eşafodajul argumentaţiei sunt dirijate cu abilitate de autor către o receptare favorabilă a insolitului – nu ca pe o altă lume, ci drept o parte integrantă a însesi lumii reale. **Lumea fantastică nu se oferă niciodată de la sine**, ea trebuie cucerită, iar soluţiile găsite de receptorii acestui imaginar contradictoriu sunt mereu perfectibile şi rămân inepuizabile.

Timpul mitic – durată reversibilă şi actualizată spiritual

Toate cele **patru mituri fundamentale**, deja stabilite în fantasticul eliadesc, şi anume cel al timpului reversibil, al erosului ca act de cunoaştere, al logosului cu valenţe semnificante şi cel al morţii ca trecere spre o renaştere cosmică, sunt prezente în nuvela *La ţigănci*. Aşadar, tema ei fundamentală este aceea a ieşirii din timp şi a trecerii succesive din planul real în cel imaginar. Disociind între **timpul istoric**, care este durativ şi irevocabil faţă de cel **mitic**, susceptibil de a fi reiterat şi recuperat spiritual, Mircea Eliade propune redobândirea semnificaţiilor duratei sacre prin intermediul amintirilor referitoare la biografiile anterioare ale eroilor săi. Supratema duratei l-a preocupat pe Mircea Eliade într-o măsură tot aşa de mare ca şi pe Mihai Eminescu (deopotrivă, în lirica sa şi în proza fantastic – erudită). Timpul mitic este motivul central în numeroase texte nuvelistice, precum *12 mii de capete de vite*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Tinereţe fără de tinereţe*, *Pe strada Mântuleasa* etc. Ieşirea din timpul profan coincide cu **amnezia**, iar intrarea în cel sacru presupune un proces ideatic şi sufletesc invers, anume **anamneza**, sub forma recuperării dureroase a memoriei afective. Este interesant de semnalat faptul că aceeaşi problematică a prozei culte a fost anticipată, în basmul folcloric autohton, de călătoria

Curte în Bucureştii de altădată (fotografie de epocă)

Capitolul al II-lea

▶▶▶

modelele exemplare ale comportamentului mitic.

În acest ultim caz şi cel mai interesant, Mircea Eliade face din lectura unui astfel de text o **convertire**, în măsura în care receptorul regăseşte şi acceptă un **tipar mitic**. Aşadar, se cuvine să disociem între literatura care face să transpară scenariul mitic prin pânza naraţiunii (ilustrată în acest secol de J. Joyce, M. Bulgakov, W. Faulkner. T.S. Eliot, J.L. Borgès, M. Tournier) şi introducerea mentalităţii mitice în însuşi modul de a concepe istorisirea şi în comportamentul personajelor, aşa cum procedează, de obicei, Mircea Eliade. Este vorba de o regăsire a atitudinilor fundamentale ale omului arhaic în faţa **timpului, a erosului, a logosului şi a morţii**.

Mitul şi tipologia sa

● Din fr. **mythe**, lat. **mythus**, gr. **mythos** – „cuvânt, poveste, născocire".

Naraţiune fabuloasă despre fiinţe supranaturale sau eroi civilizatori, ale căror acţiuni sunt plasate într-un timp al începuturilor (*illo tempore*) şi au o **valoare exemplară, religioasă** şi **simbolică** pentru toate faptele umane de acelaşi tip, explicând originea cosmosului şi a omului. Istoriile sacre se repetă şi configurează modele pentru comportamentul omului în raport cu semenii lui şi cu universul. În accepţiunea dată termenului de M. Eliade, cel mai competent mitograf şi istoric al religiilor lumii, *„mitul se referă totdeauna la o «creaţie», el povesteşte cum ia fiinţă ceva sau cum un model de comportare, o instituţie, o deprindere de muncă au fost stabilite; iată de ce miturile constituie paradigmele pentru toate actele omeneşti semnificative"*. (***Aspecte ale mitului***, 1963)

Scanned with OKEN Scanner

Varietatea tematică a miturilor

Miturile au o mare **varietate tematică: cosmogonice** (despre naşterea universului), **antropogonice** (despre originea omului), **eroice** (referitoare la eroii civilizatori ai lumii), **teogonice** (privitoare la originea zeilor), **astrale** (despre corpurile cereşti şi evoluţia vieţii naturii), **etiologice** (despre originea fiinţelor, a lucrurilor şi a formelor naturale), **escatologice** (despre sfârşitul lumii), **morale** (vizând arta de a trăi, respectând legile nescrise ale unei conduite în acord cu divinul). În măsura în care a oferit imagini şi simboluri particularizând problemele esenţiale ale cosmosului şi ale fiinţei umane, mitul a constituit o inepuizabilă sursă de inspiraţie pentru literatura tuturor timpurilor, îndeosebi în Antichitate şi în clasicism, dar şi în Renaştere, romantism şi în expresionism. În cultura naţională, tradiţionalismul a valorificat miturile folclorice, iar proza modernă, mitică şi magică, a revigorat miturile propriu-zise şi tiparul mitic ancestral (M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Pavel Dan, M. Eliade etc.). Dacă prin reactualizarea periodică a mitului, omul arhaic se sustrăgea devenirii temporale, omul modern îl utilizează ca antidot psihic al curgerii temporale, găsindu-şi refugiul în timpul fictiv al povestirii.

Mitologie. Mitografie

Totalitatea miturilor create de un singur neam sau de mai multe popoare constituie **mitologia**, iar ştiinţa care le înregistrează, le cercetează şi le compară sensurile se numeşte **mitografie**.

iniţiatică a lui Făt-Frumos către tărâmul mult visat al nemuririi şi, dinspre acesta, înapoi către realitate, marcând o traiectorie similară: **memorie – uitare – amintire recuperatoare**. Protagoniştii nuvelelor eliadeşti depăşesc – prin intermediul imaginaţiei – banalitatea existenţei lor cotidiene şi transformă supranaturalul într-o realitate interioară, sufletească, mai pregnantă decât însăşi viaţa lor.

Labirintul – dubla aventură a eroului în exterior şi în sine

Eroul nuvelei *La ţigănci* este un modest profesor de pian, care îi mărturiseşte bătrânei păzitoare a intrării în casa ţigăncilor idealul său profesional: „*Sunt artist... Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet.*“ Gavrilescu recunoaşte, deocamdată fără să vrea, că şi-a trădat vocaţia creatoare (interpretativă şi componistică), mărginindu-se să-i înveţe pe copiii dotaţi din punct de vedere muzical dexteritatea de a cânta la pian. Pătrunderea lui în spaţiul imaginarului, echivalentă cu o coborâre lucidă în propriul spirit, îl va face conştient că şi-a ratat existenţa nu numai în dimensiunea ei profesională, dar şi în cea afectivă şi socială. Ideea mai generală a scriitorului este aceea că omul profan trăieşte inconştient, iar redobândirea dimensiunii sacre a vieţii umane nu se poate realiza decât prin recuperarea conştiinţei de sine.

Primul interpret notabil al fantasticului eliadesc a fost Sorin Alexandrescu, cel care a stabilit opt episoade narative simetrice care marchează ieşirile din timpul real şi intrările eroului în suprarealitatea reprezentată simbolic de grădina ţigăncilor. Acest spaţiu exotic poate întruchipa şi dorinţa firească a lui Gavrilescu de a se refugia într-un loc răcoros, la umbra nucilor stufoşi, din pricina canicului estivale, dar şi curiozitatea – ani întregi comprimată înlăuntrul său – de a pătrunde într-un teritoriu interzis, necunoscut şi plin de mister. Atracţia de neînvins exercitată asupra sa de grădina ispititoare şi inaccesibilă profanului poate fi interpretată şi ca o alegorie a trecerii eroului în nefiinţă. Pătrunderea acestuia în spaţiul fantastic al ţigăncilor echivalează cu **o încercare de recuperare a unui timp afectiv fericit** (sacralitatea pierdută). Chiar dacă, după căsătoria lui cu Elsa, Gavrilescu nu-şi mai aminteşte despre iubirea lui din tinereţe vreme de douăzeci de ani, totuşi, simte nevoia să povestească despre Hildegard, chiar din prima clipă când intră în bordeiul ţigăncilor.

Sacru şi profan în experienţa insolită a lui Gavrilescu

Părăsind spaţiul cotidian şi nesemnificativ în care trăise mediocru şi anonim, profesorul de muzică începe să recâştige – prin memoria afectivă – evenimentul sacru din curgerea anostă a vieţii lui. Fiind student în Germania, el o iubise pe Hildegard, dar o părăsise în favoarea Elsei, căsătorindu-se cu aceasta din urmă, fără o motivaţie profundă şi nefiind fericit alături de ea. Personajul parcurge inconştient **un triplu eşec**: intelectual, profesional şi sentimental, complăcându-se în mediocritate. Numai în spaţiul fantastic are curajul unei priviri lăuntrice retrospective şi recunoaşte că dragostea pentru Hildegard constituise momentul sacru al vieţii lui: „*În acea clipă se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr şi toată lumea ar fi fost a lui, şi Hildegard ar fi fost de asemenea a lui.*“ Mărturisirile îi sunt ironizate de cele trei fete, însă persiflările acestora nu-l împiedică să-şi continue povestirea, dintr-o nevoie acută de comunicare umană şi pentru a medita asupra semnificaţiilor ignorate ale existenţei sale. Abia atunci, acceptând introspecţia revelatoare, Gavrilescu

Scanned with OKEN Scanner

descoperă **logosul semnificant**, în antiteză cu vorbăria lui incoerentă şi stereotipă din tramvai şi din viaţa obişnuită. Ca un erou din basme, profesorul este supus unor probe iniţiatice, dar, spre deosebire de modelul folcloric, el eşuează de fiecare dată. Trăind un destin haotic, la întâmplare, neobişnuit să mai caute înţelesurile profunde ale vieţii sale, Gavrilescu se opreşte mereu la suprafaţa lucrurilor, greşind identitatea fetelor. Aparenţele (sub forma vestimentaţiei tinerelor) îl înşală, împiedicându-l să atingă esenţele. În bordeiul întortocheat, cu aspect labirintic, el s-a trezit înfăşurat într-o perdea *„ca într-un giulgiu"*. Se simte agresat de lucruri vechi şi ciudate, care îşi modifică permanent formele, dimenisunile şi culorile, treversează odăi nesfârşite cu destinaţii incerte, fiind stăpânit de o tensiune sufletească maximă şi oscilând între vis şi ameţeala premergătoare leşinului. Stările fizice şi psihice traversate de personaj formează o alegorie a morţii, anticipând trecerea lui dintr-o stare ontologică într-alta.

Inadaptarea la realitate – consecinţă a trăirii în imaginar

Ieşind din spaţiul ţigăncilor, profesorul aude huruitul cunoscut al tramvaiului (semn al timpul real) şi o revede pe bătrâna (ipostaza feminină a Cerberului) încremenită la frontiera dintre cele două lumi. Va constata uluit că întâmplările cotidiene îi contraziceau toate obiceiurile şi cunoştinţele anterioare: oferă taxatorului o bancnotă retrasă demult din circulaţie; doamna Voitinovici îşi schimbase de câţiva ani adresa; în propria lui casă se mutaseră alţi locatari, neştiind nimic despre vechiul proprietar; de la cârciumarul din cartier află, cu stupoare, că dispăruse de la domiciliu cu doisprezece ani înainte, iar Elsa, soţia lui, considerându-se văduvă, se repatriase în Germania. Aşadar, profesorul nu-şi mai putea exercita meseria, îşi pierduse elevii particulari şi îşi distrusese căminul conjugal. Protagonistul întâmplărilor neobişnuite nu se mai poate readapta la realitatea prozaică, după ce trăise într-un timp exclusiv imaginar. Precum Făr-Frumos, Gavrilescu nu mai receptează corect durata cronologică şi unidimensională, fiindcă se familiarizase cu indeterminarea temporală, ce putea fi reluată perpetuu. Dacă prima oară intrase accidental pe tărâmul fabulos al ţigăncilor, ulterior va reveni de bunăvoie în spaţiul irealităţii, unde totul rămăsese neschimbat: bătrâna veghea nemişcată la locul ei predestinat, iar în bordeiul fantastic o reîntâlneşte pe Hildegard, rămasă – ca într-o efigie – la vârsta tinereţii, adresându-i cuvintele de odinioară, de parcă timpul n-ar fi trecut inexorabil peste viaţa lor. Una dintre particularităţile mitului temporal, în viziunea scriitorului, este întinerirea (regenerarea) eroilor, înţeleasă ca o trăsătură a timpului sacru.

Se poate, astfel, vorbi despre **bătrâneţea tânără a multora dintre personajele eliadeşti**. Întinerirea este **o dovadă a reversibilităţii timpului**, dar şi a unei clipe de viaţă netrăite în toată semnificaţia ei. Hildegard părea la fel de tânără, din pricină că dragostea ei juvenilă n-a avut răgazul să se consume, dar şi pentru că imaginea femeii îndrăgite în studenţie a rămas la stadiul de idealitate chiar pentru Gavrilescu însuşi. Cele două planuri temporale, până atunci distincte, vor fuziona în clipa în care bărbatul, luat de mână de femeia vieţii lui, se va urca în trăsura pe capra căreia moţăia acelaşi birjar (imagine actualizată a luntraşului Charon) care-l adusese la ţigănci. Deşi Hildegard şi birjarul aparţin unor lumi net deosebite – imaginarul şi realitatea – Gavrilescu nu le mai distinge, confundându-le. Timpul istoric şi cel al memoriei afective se îngemănează într-o unică dimensiune – **suprarealitatea mitică**.

Sacru şi profan

- Din lat. **sacer, sacra**, it. **sacro** – „cu caracter religios, sfânt, sacrosanct".
- Din fr. **profane**, lat. **profanus** – „neştiutor, necunoscător; care nu respectă preceptele religiei; laic".

Rudolf Otto a impus acest concept în cartea sa intitulată chiar ***Sacrul*** (*Das Heilig*), iar Mircea Eliade i-a aprofundat înţelesurile în ***Sacru şi profan***, lucrare de referinţă în mitografia lumii. Sacrul se opune profanului, căci presupune existenţa unui sens transcendent, în opoziţie cu iluzoriul imanent; realitatea (lumea concretă) este doar o manifestare a ceea ce este dincolo. Dezvăluirea sacrului în formele profanului (de la simbolul religios la miracol) este numită de M. Eliade ***hierofanie***, adică *„manifestarea a ceva «total diferit», a unei realităţi ce nu aparţine lumii noastre, în obiecte care fac parte din lumea noastră naturală, «profană»"*.

Dacă omul arhaic, profund religios, avea tendinţa *„de a trăi cât mai mult posibil în sacru, ori în intimitatea obiectelor consacrate"*, insul modern trăieşte într-un univers desacralizat. Pentru omul societăţilor arhaice, realitatea trebuia să reînvie periodic lumea arhetipurilor, care-i oferea modele de comportament, ce imitau gesturile divinităţii pe pământ. Timpul sacru, în concepţia omului primordial, era ciclic, oricând reversibil, *„aproape totdeauna suspendat în ritual, după cum el capătă cu totul altă calitate în mit"*. (Mircea Eliade – ***Comentarii la legenda Meşterului Manole***)

Redescoperind sacralitatea lumii, omul modern poate avea, din nou, acces la universal.

Scanned with OKEN Scanner

descoperă **logosul semnificant**, în antiteză cu vorbăria lui incoerentă şi stereotipă din tramvai şi din viaţa obişnuită. Ca un erou din basme, profesorul este supus unor probe iniţiatice, dar, spre deosebire de modelul folcloric, el eşuează de fiecare dată. Trăind un destin haotic, la întâmplare, neobişnuit să mai caute înţelesurile profunde ale vieţii sale, Gavrilescu se opreşte mereu la suprafaţa lucrurilor, greşind identitatea fetelor. Aparenţele (sub forma vestimentaţiei tinerelor) îl înşală, împiedicându-l să atingă esenţele. În bordeiul întortocheat, cu aspect labirintic, el s-a trezit înfăşurat într-o perdea *„ca într-un giulgiu"*. Se simte agresat de lucruri vechi şi ciudate, care îşi modifică permanent formele, dimenisunile şi culorile, treversează odăi nesfârşite cu destinaţii incerte, fiind stăpânit de o tensiune sufletească maximă şi oscilând între vis şi ameţeala premergătoare leşinului. Stările fizice şi psihice traversate de personaj formează o alegorie a morţii, anticipând trecerea lui dintr-o stare ontologică într-alta.

Inadaptarea la realitate – consecinţă a trăirii în imaginar

Ieşind din spaţiul ţigăncilor, profesorul aude huruitul cunoscut al tramvaiului (semn al timpul real) şi o revede pe bătrâna (ipostaza feminină a Cerberului) încremenită la frontiera dintre cele două lumi. Va constata uluit că întâmplările cotidiene îi contraziceau toate obiceiurile şi cunoştinţele anterioare: oferă taxatorului o bancnotă retrasă demult din circulaţie; doamna Voitinovici îşi schimbase de câţiva ani adresa; în propria lui casă se mutaseră alţi locatari, neştiind nimic despre vechiul proprietar; de la cârciumarul din cartier află, cu stupoare, că dispăruse de la domiciliu cu doisprezece ani înainte, iar Elsa, soţia lui, considerându-se văduvă, se repatriase în Germania. Aşadar, profesorul nu-şi mai putea exercita meseria, îşi pierduse elevii particulari şi îşi distrusese căminul conjugal. Protagonistul întâmplărilor neobişnuite nu se mai poate readapta la realitatea prozaică, după ce trăise într-un timp exclusiv imaginar. Precum Făr-Frumos, Gavrilescu nu mai receptează corect durata cronologică şi unidimensională, fiindcă se familiarizase cu indeterminarea temporală, ce putea fi reluată perpetuu. Dacă prima oară intrase accidental pe tărâmul fabulos al ţigăncilor, ulterior va reveni de bunăvoie în spaţiul irealităţii, unde totul rămăsese neschimbat: bătrâna veghea nemişcată la locul ei predestinat, iar în bordeiul fantastic o reîntâlneşte pe Hildegard, rămasă – ca într-o efigie – la vârsta tinereţii, adresându-i cuvintele de odinioară, de parcă timpul n-ar fi trecut inexorabil peste viaţa lor. Una dintre particularităţile mitului temporal, în viziunea scriitorului, este întinerirea (regenerarea) eroilor, înţeleasă ca o trăsătură a timpului sacru.

Se poate, astfel, vorbi despre **bătrâneţea tânără a multora dintre personajele eliadeşti**. Întinerirea este **o dovadă a reversibilităţii timpului**, dar şi a unei clipe de viaţă netrăite în toată semnificaţia ei. Hildegard părea la fel de tânără, din pricină că dragostea ei juvenilă n-a avut răgazul să se consume, dar şi pentru că imaginea femeii îndrăgite în studenţie a rămas la stadiul de idealitate chiar pentru Gavrilescu însuşi. Cele două planuri temporale, până atunci distincte, vor fuziona în clipa în care bărbatul, luat de mână de femeia vieţii lui, se va urca în trăsura pe capra căreia moţăia acelaşi birjar (imagine actualizată a luntraşului Charon) care-l adusese la ţigănci. Deşi Hildegard şi birjarul aparţin unor lumi net deosebite – imaginarul şi realitatea – Gavrilescu nu le mai distinge, confundându-le. Timpul istoric şi cel al memoriei afective se îngemănează într-o unică dimensiune – **suprarealitatea mitică**.

Sacru şi profan

- Din lat. **sacer, sacra**, it. **sacro** – „cu caracter religios, sfânt, sacrosanct".
- Din fr. **profane**, lat. **profanus** – „neştiutor, necunoscător; care nu respectă preceptele religiei; laic".

Rudolf Otto a impus acest concept în cartea sa intitulată chiar ***Sacrul*** (*Das Heilig*), iar Mircea Eliade i-a aprofundat înţelesurile în ***Sacru şi profan***, lucrare de referinţă în mitografia lumii. Sacrul se opune profanului, căci presupune existenţa unui sens transcendent, în opoziţie cu iluzoriul imanent; realitatea (lumea concretă) este doar o manifestare a ceea ce este dincolo. Dezvăluirea sacrului în formele profanului (de la simbolul religios la miracol) este numită de M. Eliade ***hierofanie***, adică *„manifestarea a ceva «total diferit», a unei realităţi ce nu aparţine lumii noastre, în obiecte care fac parte din lumea noastră naturală, «profană»"*.

Dacă omul arhaic, profund religios, avea tendinţa *„de a trăi cât mai mult posibil în sacru, ori în intimitatea obiectelor consacrate"*, insul modern trăieşte într-un univers desacralizat. Pentru omul societăţilor arhaice, realitatea trebuia să reînvie periodic lumea arhetipurilor, care-i oferea modele de comportament, ce imitau gesturile divinităţii pe pământ. Timpul sacru, în concepţia omului primordial, era ciclic, oricând reversibil, *„aproape totdeauna suspendat în ritual, după cum el capătă cu totul altă calitate în mit"*. (Mircea Eliade – ***Comentarii la legenda Meşterului Manole***)

Redescoperind sacralitatea lumii, omul modern poate avea, din nou, acces la universal.

Scanned with OKEN Scanner

Călătoria spre o pădure imaginară, la care-l invită Hildegard pe iubitul ei regăsit, simbolizează drumul acestuia spre moarte și al cuplului uman refăcut către eternitate: „*Toți visăm*, spune ea. *Așa începe. Ca într-un vis...*" Personajul masculin descoperă – prin intermediul iubirii recuperate – sacrul ascuns în dimensiunea profană a existenței lui. Ideea Erosului ca **act total**, ce transgresează limitele spațiului vital, triumfând chiar și asupra morții, alături de cea a iubirii eternizate în spirit prin forța recuperatoare a memoriei, îl apropie pe Mircea Eliade de proza fantastică scrisă de Mihai Eminescu. Aventura în spirit a lui Gavrilescu – ales special de autor ca prototip al unui ins obscur și ratat – demonstrează cititorilor că imaginarul este accesibil oricui, iar lumea fantasticului poate ajunge la fel de vie și de pregnantă ca realitatea însăși.

Arta – modelare în spirit a realității

O altă dimenisune estetică a nuvelei se datorează ideii că artistul recreează realitatea prin capacitatea sa imaginativă și prin forța de autoiluzionare a spiritului. În volumul de critică literară *Scriitori români de azi*, Eugen Simion îl definea, astfel, pe erou: „*Gavrilescu vede realitatea zilnică prin oglinda iluziei lui, și anume arta muzicală. Ca pianist, el trăiește frecvent pe alt portativ (plan) al existenței. Arta este orgoliul și, totodată, forma lui de apărare.*" O semnificație aparte ar impune întrebarea: ce s-ar fi întâmplat cu Gavrilescu, dacă ar fi reușit să ghicească identitatea fetelor? Ele îi răspund sibilinic că, „*i-ar fi cântat, i-ar fi dansat și l-ar fi plimbat prin toate odăile*". Precum Grațiile din Olimp, l-ar fi considerat ca pe un zeu, ajutându-l să cunoască secretele labirintului vieții și al morții, în care plăcerea, iluziile și eșecurile coexistă. Deținând firul conducător al Ariadnei, care este însăși conștiința sinelui, Gavrilescu ar fi desprins esența din învelișul aparențelor, ar fi transformat Labirintul dintr-un spațiu exterior, al **rătăcirilor** omenești, într-unul interior, al **regăsirii** sensului vieții. O dată împăcat cu sine, el nu mai poate admite mediocritatea în care viețuise și moare, descoperind – asemenea omului arhaic – că sfârșitul și începutul se succed, prefigurând **mitul eternei reîntoarceri** a spiritului pe pământ.

Repere mitologice culte și populare

Din folclorul românesc, alături de mitologia universală, prozatorul a preluat câteva motive și simboluri recurente: frecvența cifrei trei cu semnificația ei fatidică (suma plătită de erou la intrarea în spațiul sacru valora cât trei lecții de pian; ora la care s-au produs întâmplările enigmatice era în jur de trei; ispititoarele fete care l-au întâmpinat în bordei pe Gavrilescu sunt trei la număr, încercările prin care trece profesorul coincid cu aceeași cifră. Personajele feminine imaginare pot semnifica nu numai ispitele erosului, dar și înțelesuri mai grave: **Grațiile** (Charitele), în calitate de zeițe celeste ale frumuseții, personificau splendoarea (Aglaie), farmecul și armonia (Thalia), bucuria și plăcerea de a trăi (Euphrosyne). Ele încarnau atributele seducției feminine, nelipsind de la ospețele zeilor din Olimp, pe care le însufleteau prin simpla lor prezență; **Parcele** (Moirele) erau, în schimb, divinitățile infernale care decideau, la naștere, durata vieții și destinul fiecăruia: **Clotho** ținea în mână fusul (soartei) și urzea firul existenței individuale, **Lachesis** îl torcea hotărându-i lungimea (durata), iar **Atropos** îl tăia. Se poate stabili și o corespondență între cele trei Parce și dimensiunile esențiale ale timpului (deoarece țineau socoteala zilelor vieții, aducând fiecărui muritor norocul sau nenorocul). În folclorul românesc, cele trei personificări ale destinului implacabil aveau nume generic preluate din universul casnic: **Torcătoarea, Depănătoarea** și **Curmătoarea vieții**.

Exerciții de redactare și compoziții

- Justificați importanța conceptelor eliadești de „sacru" și „profan", alături de implicațiile lor literare, în nuvela *La țigănci*.
- Analizați fantasticul eliadesc din perspectiva reactualizării unor mituri celebre în structura epică a textului studiat, precum: Labirintul (în dubla accepție de exterior-interior), Cerberul, Charon, Grațiile, Parcele (Ursitoarele autohtone); corelați-le cu alte mituri recunoscute în nuvelistica autorului.
- Analizați fantasticul eliadesc din perspectiva recuperării unor modele de comportament arhetipal: redobândirea sacralității vieții din punctul de vedere al lui Gavrilescu și al altor personaje similare din nuvelele cunoscute ale prozatorului.
- Comentați, pe baza studiilor critice ale lui Eugen Simion (*Scriitori români de azi*, vol. II; *Mircea Eliade – Un spirit al amplitudinii*), importanța categoriei „miticului" în proza fantastică a scriitorului studiat.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Sens denotativ (denotație) și conotativ (conotație)

Termenul **denotație** (din fr. *dénotation*) se află în opoziție cu acela de conotație și are în vedere semnificația clară, precisă, a unui cuvânt. El definește realitatea la care se referă cuvântul, reprezentând sensul lui propriu, de bază, menționat primul în dicționarele limbii. Sensul denotativ implică proprietatea termenilor și caracterizează limbajul tehnico-științific, pe cel juridic-administrativ și – parțial – pe cel cotidian, în stricta lui destinație de comunicare și de informare exactă.

Fiind parte reprezentativă a laturii **semnificat** a unui cuvânt, denotația se caracterizează printr-un sens **conceptual** (sau cognitiv) pur **intelectual**, **esențial** și relativ **stabil**. Ea reunește elemente semantice non-subiective, analizabile în afară de context, de discurs sau de enunțare. Este legată direct, nemediat, de realitatea extralingvistică, realizând funcția de **comunicare** și pe cea **referențială** ale limbajului.

Denotația este identificată cu acel concept corespunzător unei clase de obiecte.

Denotația reprezintă o codificare culturală, care reflectă o atitudine colectivă (socială) a vorbitorilor față de referent.

Denotația unei unități lexicale se definește în raport cu desemnarea, ea trimițând la o clasă de obiecte pentru care există un concept. De exemplu, semnul „scaun" fiind o asociație dintre conceptul „obiect pentru stat, cu patru picioare, cu o suprafață plană, cu un spătar" și imaginea acustică [scaun], denotația va fi „a, b, c... sunt scaune". Prin denotație, conceptul trimite la un obiect (sau la un grup de obiecte) făcând parte din ansamblu. Clasa „scaunelor" existente sau posibile constituie denotația semnului „scaun", în timp ce „acest scaun", sau „acele trei scaune", constituie desemnarea semnului scaun într-un anumit **discurs** vizând o intenționalitate aparte.

Termenul **conotație** (din fr. *conotation*) reprezintă totalitatea sensurilor **figurate** pe care le poate dezvolta un cuvânt, în funcție de context, individualizând fie obiectele în sens larg, fie conținuturile abstracte la care se referă. Se au în vedere, în primul rând, lanțurile sinonimice (polisemia cuvintelor), sugestiile metaforice ale limbajului, sonoritatea muzicală a cuvintelor, folosite în mod subiectiv, în raport cu intenția celui ce comunică sau cu cea estetică a scriitorului, în stilul beletristic. Chiar dacă o conotație instituie un sens colateral, adiacent, al unui cuvânt, ea rămâne intim legată de semnificația lui de bază. Conotația poate fi definită și ca un ansamblu de **asocieri cognitive** și **afective** pe care le trezesc un cuvânt, o sintagmă, un enunț la un cititor sau un ascultător, în funcție de cultura și de experiența intelectuală a celui vizat.

Tipuri de conotații:

a) **individuală** (de pildă, asocierea unei persoane cu un anumit parfum sau a unui parfum cu o anumită persoană);

b) **colectivă** (pentru toate persoanele cultivate în școala românească, *Luceafărul* a devenit simbolul geniului nefericit și solitar);

c) **general-umană** (de exemplu, conotația cuvintelor „mamă", „patrie", „neam", „libertate" etc.);

d) legată de **proprietățile** unui obiect ori de însușirile unei ființe (conotația cuvântului „piatră" este duritatea amorfă, a cuvântului „vulpe" este șiretenia etc.). Dacă se poate vorbi de o conotație oarecum consacrată, prin repetiție, există și elementul conotativ de maximă noutate, care atrage și șochează, deopotrivă, auditoriul sau lectorul. Limbajul poetic este cel mai spectaculos și cel care inovează mereu în privința înțelesurilor nebănuite ale cuvintelor. În consecință, conotația formează clasa de valori cea mai eterogenă a semnificantului unui cuvânt.

În timp ce denotația rămâne una singură și limpede, conotațiile pot fi multiple, datorită caracterului lor individual, subiectiv (imaginar, emotiv, operativ), variabil (sau chiar accidental), intenționat în raport cu diverse contexte lingvistice și extralingvistice. Conotațiile sunt, în general, legate de libertatea de expresie a vorbitorului, ori a scriitorului, care se manifestă în grad maxim atunci când se identifică cu tropii (figurile de stil).

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții. Aplicații

1. Selectați, pe coloane, cuvintele care au numai sens denotativ (logic), pe cele care au mai ales sens conotativ (afectiv) și pe cele mixte, care, în funcție de context, pot avea și înțeles intelectual, și emotiv: *alcalin, a alege, aliaj, avar, bonă, bondoc, bucuros, calcar, cârlig, copilaș, definiție, drag, dram, expert, a exprima, fermecat, filieră, frază, fraged, frumos, galop, genealogie, gust, gingaș, harbuz, haz, hering, iarbă, ignifug, isteț, a împiedica, închegat, înmărmurit, jurământ, jitar, jilav, lacăt, lentilă, leneș, mansardă, a măsura, molcom, negoț, nit, neam, oaspete, obuz, olimpiadă, a se oțărî, panoplie, pasăre, posac, puțin, rac, rădăcină, reflex, refren, schi, savană, secure, șăgalnic, șoc, șort, televizor, timp, trudă, ușor, umbră, util, vargă, viu, vitreg, voință.*

2. Indicați, în exemplele de mai jos, cuvintele cu funcție denotativă (exprimă noțiuni generale) și pe cele cu funcții conotative (exprimă înțelesuri secundare și figurate)

Apa trece, pietrele rămân. Focul cu apa nu se pot împrieteni. Munca l-a făcut pe om. Muntele nu se teme de zăpadă. Banul e ochiul dracului. Surceaua nu sare departe de trunchi. Timpul cumpără paiele și nevoia le vinde. Plopul e destul de mare, dar pe el poame nu are. Scumpul mai mult păgubește, leneșul mai mult aleargă. Seamănă ca două picături de apă. Fapta bună nu moare niciodată. (Folclor)

3. Scrieți un text strict informativ despre un fapt petrecut în viața voastră, rescrieți-l într-un stil literar, stabilind valorile denotative și conotative ale cuvintelor folosite.

4. Indicați, în enunțurile de mai jos, sensul de bază și pe cel derivat ale cuvintelor subliniate; dați explicația necesară pentru fiecare dintre sensuri:

a) Ținea în mână o **pușcă** veche de vânătoare. Ștefan cel Mare a utilizat, la Podu Înalt, **puști** din lemn de cireș, cu cercuri de aramă. În râu se scălda o droaie de copii goi **pușcă**. De teama represaliilor, el a fugit **ca din pușcă**.

b) Mult am să vă mai duc **în spinare**? De la cabană urcam **pe spinarea** muntelui până la izvoarele râului. Mergea aplecat, ca și cum ar fi dus o povară **în spinare**. Haina părea bună numai **în spinare**, în rest fiind descusută.

c) Stofa **subțire** și ușoară cădea în cute. Pasta formată era prea **subțire** ca să fie utilizată. Are gusturi **subțiri**. S-a îmbrăcat **subțire** pentru frigul de-afară. E cam **subțire** la pungă. Eleva scrie cu litere ascuțite și **subțiri**.

d) Se hotărî **să rămână** acolo. **Rămâi** cu bine! Mi-**au rămas** ochii la vitrina elegantă. **A rămas** repetent. Încăpățânat, **a rămas** pe poziția lui inițială. **A rămas** pe drumuri. Mihai Eminescu **va rămâne** în conștiința acestui popor. Mi-**au rămas** câteva fotografii. Mult a fost, puțin **a rămas**. Mai **rămâne** vorbă?! L-**am rămas** la trântă.

5. Selectați (dintr-un manual de istorie sau de geografie) un fragment referitor la un personaj istoric, un eveniment, o bătălie, la imaginea unei ape, a unui munte, a unui peisaj etc.; căutați, apoi, referințe la aceeași realitate într-o operă literară, după modelele: bătălia de la Rovine (într-un text istoric și în viziunea lui Mihai Eminescu din *Scrisoarea III*, imaginea Ceahlăului, sau a Rarăului, într-un text geografic și în operele descriptive ale lui Mihail Sadoveanu și Geo Bogza.

6. Pentru că Mircea Eliade a fost, în egală măsură, un om de știință și un literat, alegeți un fragment din orice lucrare științifică a sa și un altul dintr-o cunoscută operă beletristică, motivând diferențele specifice de limbaj denotativ sau conotativ, în textele aceluiași autor.

7. Stabiliți sensurile conotative ale cuvintelor subliniate în aprecierea următoare: *„Proiectele lui Eliade **sperie** prin **amplitudinea** lor. **Inapetența** lui pentru **lenea** intelectuală dezamăgește. [...] Este un **freamăt** de idei, este o voință **aprigă** de înnoire în prozele lui."*

Eugen Simion, *Mircea Eliade – un spirit al amplitudinii.*

București de altădată (fotografie de epocă)

Scanned with OKEN Scanner

Universul halucinant al obsesiei

Ion Luca Caragiale

Coordonate ale vieții și operei

Cel care avea să devină marele dramaturg român s-a născut la 30 ianuarie 1852, în localitatea Haimanale, de lângă Ploiești.

Pasiunea pentru teatru era în tradiția familială: tatăl, Luca Caragiale, înainte de a fi administrator de moșie, avocat, magistrat, fusese actor. Doi unchi, Costache și Iorgu Caragiale, au fost și ei actori, autori dramatici și conducători de trupe teatrale.

După gimnaziu, tânărul Ion Luca urmează cursurile de mimică și declamație ale unchiului său, Costache, la Conservatorul din București (1868–1870). După moartea prematură a tatălui, își întrerupe studiile și este, pe rând, copist la tribunalul de Prahova, apoi sufler la Teatrul Național din București (1870–1872).

▶▶▶

În vreme de război

(fragment)

Au trecut cinci ani de la război și nimeni, în adevăr, n-a supărat pe d-l Stavrache, afară decât popa Iancu volintirul, care venea din când în când, de pe altă lume, să tulbure somnul fratelui său. Avocatul avusese dreptate. Singur popa avea dreptul să neliniștească pacinica stăpânire a hangiului.

Dar orice se-ntâmplă des nu ne mai mișcă; orice minune a treia oară trebuie să ni se pară lucru foarte firesc. Pentru aceea, hangiul primi fără multă emoție vizita înstrăinatului, care venea cine știe de unde, de departe.

D-l Stavrache sta în odăiță, căutând să desfacă niște socoteli încurcate, când intră nenorocitul fugar.

Stins de oboseală, bolnav, cu fața hiravă și cu ochii-n fundul capului ca în clipa morții, ocnașul era îmbrăcat în haina vărgată de la ocnă, de unde scăpase, ca prin minune, pilindu-și lanțurile.

Umblase prin codri nemâncat; trecuse prăpăstii; haina și nădragii îi erau numai zdrențe; opincile sfâșiate; palmele, și tălpile picioarelor, și gleznele pline de sânge. Dar în sfârșit, ajunsese la frate-său.

–Ticălosule - strigă d-l Stavrache - ne-ai făcut neamul de râs! Să piei să nu te mai văd! Pleacă! Du-te înapoi de-ți ispășește păcatele!

Fugarul a plecat oftând și când a ajuns în prag:

– Nene - zice - fă-ți pomană, dă-mi o bărdacă de apă.

Atâta a putut să zică și a picat jos moale ca o cârpă.

Lui d-l Stavrache i s-a făcut milă; s-a repezit să-l ridice ca să-l puie pe pat; nu-l putea lăsa să moară ca un câine. Ocnașul, în luptă cu moartea, s-a acățat de frate-său cu o mână de gât și cu alta de brațul stâng. Hangiul a dat atunci să-l salte de jos; a încercat o dată, de două, de mai multe ori din răsputeri - degeaba: toate opintelile și sudorile fuseseră de prisos; trupul greu ca plumbul era peste putință de dezlipit de la pământ.

Hangiul, simțind că se frânge de la mijloc, voi să dea drumul muribundului și să se ridice în picioare ca să răsufle și să-și recapete puterile. Dar încercarea aceasta fu

Scanned with OKEN Scanner

În această perioadă îl cunoaşte pe Mihai Eminescu.

Anul 1873 a marcat debutul său literar în revista satirică „Ghimpele". Va fi redactor la mai multe publicaţii, iar din 1878 intră în redacţia ziarului „Timpul", alături de Eminescu şi Slavici, prin intermediul cărora se apropie de „Junimea", unde citeşte comediile ***O noapte furtunoasă*** şi ***Conu Leonida faţă cu Reacţiunea***, ambele reprezentate pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. La 13 noiembrie 1884, are loc premiera comediei ***O scrisoare pierdută***, care îl va impune ca un dramaturg de primă mărime. Un an mai târziu, va fi reprezentată comedia ***D-ale carnavalului***.

Deşi consacrat prin comediile sale, în ciuda contestării oficiale (impus, însă, de autoritatea critică a lui T. Maiorescu şi a lui C. Dobrogeanu-Gherea, deopotrivă), Caragiale se orientează, după 1889, spre proza de analiză psihologică (***O făclie de Paşte***) şi spre dramă (***Năpasta***).

În 1893, alături de Anton Bacalbaşa, contribuie la apariţia „Moftului român", iar în 1894, împreună cu I. Slavici şi G. Coşbuc, editează revista „Vatra". În această perioadă, opera sa cunoaşte o marcată orientare spre proza scurtă, publicând, în 1901, volumul ***Momente***. Este implicat într-un proces de plagiat, în care este apărat, printr-o pledoarie remarcabilă, de Barbu Ştefănescu-Delavrancea. După acest eveniment nefericit, se stabileşte, cu familia, la Berlin, de unde urmăreşte cu interes viaţa politică şi literară din ţară. Se stinge din viaţă în 1912.

Opera lui, neegalată până astăzi, este o adevărată oglindă a realităţii din vremea sa.

şi mai grea decât cea dintâi: ocnaşul, în ceasul morţii, se încleştase cu o putere covârşitoare de gâtul şi de braţul hangiului.

Se opinti încă o dată cu supremă energie, ridică de la pământ pe nenorocit; dar acesta fu apucat de un cutremur grozav, se zbătu din toate încheieturile şi, biruind cu greutatea-i de mortăciune cea din urmă putere de împotrivire a lui Stavrache, îl îngenunchie, îl trânti jos şi-i puse, ca un luptător teafăr, genunchiul pe piept. Apoi, începu să râză ca un nebun, scrâşnind din dinţi şi-i zise:

– Gândeai c-am murit, neică?

A stat mult astfel d-l Stavrache supus sub călcâiul ocnaşului; mult a suferit în ochi rânjeala acelei fiare. Dar când nebunul a voit să-l sugrume, atunci hangiul, smintit şi el de frica morţii, a făcut o săritură deznădăjduită... Ocnaşul a sărit cât colo ca un mototol, a bufnit în uşă, uşa s-a deschis de perete, şi mototolul a pierit în întunerecul nopţii.

D-l Stavrache era-n picioare, în mijlocul odăii, tremurând din toate încheieturile şi făcându-şi cruci peste cruci... Dor de frate - bine; dar urâtă vizită.

Până la ziuă, d-l Stavrache s-a plimbat pîn odaie de colo până colo; s-a-nchinat într-una, rugându-se fierbinte pentru odihna sufletului răposaţilor, şi a băut mereu rachiu bun, ca să-şi îndepărteze gândurile rele.

A doua zi s-a dus la biserică şi a aprins lumânări pentru sufletele morţilor. Apoi, deşi zdruncinat, şi-a văzut omul de daraveri, mai pe ici, mai pe colea... mai cu seamă şi-a petrecut vremea cu nişte vin care pornise să se turbure şi să se oţetească... acu era limpede ca untdelemnul franţuzesc şi dulce ca mustul năsprit. Toată ziua nu i-a cerut inima nimica; a băut doar două-trei năstrape de zeamă de varză; tocmai înspre seară de tot a gustat niţel peşte sărat cu usturoi şi a băut câteva pahare de vin nou. Pe urmă s-a-nchinat frumos şi s-a culcat cu gândul la cine ştie ce.

.....

Afară ploua mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingându-se de pe streşini şi picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri. Legănate de mişcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, şi tot mai domol, şi tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse-n fine aşa de larg încât conştiinţii îi era peste putinţă din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta - omului i se pare c-aude afară un cântec de trâmbiţe... militari, desigur.

Hangiul ascultă mai bine: cântecul străluceşte din ce în ce mai tare. Se apropie.

D-l Stavrache iese afară pe prispa cârciumii.

E o zi luminoasă de primăvară.

În adevăr sunt nişte militari, o companie care urcă la deal în marş de paradă. Tot satul: oameni, copii, câini fac alai după militari.

Au ajuns în faţa hanului. Căpitanul comandă oprirea pe loc.

Hangiul rămâne trăsnit: Căpitanul!

Căpitanul bagă sabia în teacă şi înaintează către d-l Stavrache; acesta se dă pas cu pas mereu înapoi până în cârciumă, închide repede uşa şi-ncearcă s-o încuie; dar până să clipească, uşa sare din ţâţâni şi căpitanul s-arată-n prag şi, râzând cu hohot, strigă:

– Gândeai c-am murit, neică?

Stavrache trece-n tindă – căpitanul după el; fuge în odăiţă – degeaba: nesuferita arătare îl urmăreşte de aproape.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Fiecare capitol respectă înlănţuirea clasică a secvenţelor unui text epic: expoziţie, intrigă, desfăşurare, punct culminant, deznodământ. Povestiţi, oral, fiecare capitol, respectând momentele subiectului nuvelei *În vreme de război.*
- Găsiţi argumente în text care să confere acestei creaţii statut de nuvelă. De ce autorul a subintitulat-o „schiţă"? Identificaţi motivaţiile care l-au determinat s-o numească astfel.
- Descoperiţi secvenţele în care natura este prezentată în relaţie cu psihologia personajului. Comentaţi oral acest aspect.
- Reperaţi, în textul nuvelei, secvenţele ce evidenţiază preferinţele autorului pentru sinestezii (corespondenţe) sonore. Comentaţi-le în relaţie cu psihologia eroului.
- Citiţi şi nuvela *O făclie de Paşte* şi comparaţi stările de coşmar şi efectele lor asupra celor doi eroi: Leiba Zibal şi Stavrache, din *În vreme de război.*

Repere de interpretare

Feţele tragicului în nuvelistica scriitorului

I.L. Caragiale este clasic prin capacitatea de a individualiza caractere, rigoarea construcţiei epice, limpezimea expresiei şi prin extraordinara concizie a stilului. În egală măsură, rămâne *„cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură"* (G. Ibrăileanu), descoperindu-şi astfel vocaţia realistă; opera sa – deşi restrânsă ca volum - alcătuieşte *„o adevărată comedie umană"*, personajele sale tipice, memorabile făcând *„concurenţă stării civile"*. Ceea ce H. de Balzac realizează prin amploare epică, I.L. Caragiale reuşeşte prin maximă concentrare a mijloacelor narative şi dramatice. În opera sa de factură clasică, scriitorul s-a impus ca un moralist, un observator critic al umanităţii şi un inepuizabil creator de tipologii.

Dacă în comedii, momente şi schiţe, precumpănitor este comicul, în drama *Năpasta* şi în nuvelistică, tragicul este în permanenţă răspândit ca într-un *„poliedru luminat şi luminând cu feţele sale"* (G. Călinescu). Caragiale s-a dovedit atras – în proză – de **stările obscure ale inconştientului**, de reacţiile psihice imprevizibile ale individului, într-un moment de supremă încordare.

În ultima perioadă de creaţie, prozatorul abordează nuvela psihologică şi fantastică (obsesionalul, demonismul, onirismul), dovedind o meticulozitate de tip naturalist, cercetând cazuri-limită, unele cu substrat patologic, invocând factorul ereditar. Este ceea ce remarca G. Călinescu în capitolul dedicat scriitorului în *Istoria...* sa: *„Incontestabil, există o ţară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer"*. Criticul a sintetizat neobişnuitul complexului situaţional şi de comportament uman din nuvela *În vreme de război* (1889), concepută în acelaşi an cu *O făclie de Paşte* şi tragedia *Năpasta.*

În timp ce prin Eminescu poezia română atinge, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dimensiunea universalităţii, şi prin Creangă proza cultă îşi racordează originalitatea la fondul popular, prin Caragiale teatrul şi proza ating un nivel exponenţial.

După un secol de la desăvârşirea ei, opera lui Caragiale se prezintă ca o construcţie unitară şi armonioasă, o unitate în diversitate de înţelesuri şi expresivitate. Cele patru mari comedii - ***O noapte furtunoasă*** (1879), ***Conu' Leonida faţă cu Reacţiunea*** (1880), ***O scrisoare pierdută*** (1884), ***D-ale carnavalului*** (1885) - formează un întreg estetic, impunând şi o viziune satirică asupra societăţii contemporane dramaturgului.

Primul eşantion valoric este completat cu nuvelele şi povestirile ce explorează psihicul uman şi noi modalităţi de analiză a acestuia: ***Cănuţă, om sucit..., Două loturi, Inspecţiune***; apoi cu reprezentativele momente şi schiţe: ***Temă şi variaţiuni, Un pedagog de şcoală nouă, Telegrame, Proces verbal, O zi solemnă, D-l Goe, Petiţiune, Căldură mare.*** Acestea sunt întregite de amintirile de o particulară savoare: ***Din carnetul unui vechi sufler, Grand Hôtel „Victoria Română", Boborul***), precum şi de nuvelele: ***La hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea.***

Al doilea eşantion valoric al operei lui Caragiale este alcătuit din creaţiile pe care autorul le-a inclus în volumele publicate de el: cele două nuvele tragice, ***O făclie de Paşte, Păcat,*** drama ***Năpasta,*** alte momente şi schiţe: ***Justiţie, 1 aprilie, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii, Reportaj, Mitică, Amici, Triumful talentului, Bubico, Lanţul slăbiciunilor*** etc...

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

Titlurilor enumerate trebuie să li se adauge ***Aforismele***, nuvela ***În vreme de război***, apoi câteva din scrierile rămase în periodice: ***Moftul român***, ***Arendaşul român***, ***Bacalaureat***, ***Baionetă inteligentă*** etc.

Cel de-al treilea nivel al creaţiei îl constituie publicistica lui Caragiale, care evidenţiază o conştiinţă lucidă şi un polemist redutabil. Opera, în ansamblul ei, stă mărturie despre felul în care scriitorul şi-a înţeles profesiunea.

Despre artă şi literatură, Caragiale s-a pronunţat în repetate rânduri, prin articole literare (***Câteva păreri***), cronici teatrale, plastice, muzicale. Scriitorul nu este un spirit teoretic. Opiniile sale, diseminate pretutindeni în operă, vin din inteligenţă, cultură şi bun simţ, exprimând o poziţie net realistă: arta oglindeşte realitatea, iar viabilitatea ei este asigurată de *„înţelesul omenesc"* pe care îl formulează (*„nici artă fără înţeles, nici înţeles fără artă"*), de talentul şi meşteşugul creatorului. Talentul – fantezie plus expresivitate – este obsesia permanentă a lui Caragiale, mai presus de orice sistem, şcoală sau tendinţă literară. Cât priveşte meşteşugul, scriitorul s-a supus, el însuşi, ca un benedictin, unui adevărat supliciu, pentru a-şi cizela expresia până la perfecţiune. Dintre toate felurile de a scrie, Caragiale alege *„stilul potrivit"*, adică măsurat, concis, clar (care nu trebuie sacrificat de dragul originalităţii). Este profesiunea de credinţă a unui clasic, decelând elementul constant în personalitatea umană şi în împrejurările tipice care o modelează.

Fantasticul oniric şi categoria obsesionalului

Termenul de „oniric" este de origine grecească, *oneiros* desemnând „visul". El este apreciat drept o activitate cerebrală independentă de voinţa omului, ce poate conţine sugestii despre personalitatea ascunsă a acestuia. Se cuvine făcută precizarea că, în timp ce visul denumeşte **o activitate mentală pozitivă**, cu efecte benefice, onirismul marchează acele **stări negative** din sfera psihicului, adesea vizând domeniul patologicului. Cea mai cunoscută formă de onirism diurn este **halucinaţia**, căreia i se adaugă **catalepsia** (*„visul de deces"* în accepţia lui G. Călinescu) şi **coşmarul**, în regim temporal nocturn. Toate aceste manifestări înregistrează aceleaşi etape în producerea lor: absenţa luciditătii, inconştienţa sau conştiinţa parţială în raport cu faptele exterioare, modificarea sau chiar anularea legităţii temporale şi spaţiale.

Caragiale se desparte de fantaştii romantici (ca Mihai Eminescu), prin faptul că onirismul său nu dezvăluie reverii paradisiace, ci denotă o **materialitate agresivă**. Eroii prozatorului nu se abandonează de bunăvoie vedeniilor cumplite ce le torturează conştiinţa şi care erup din subconştient, alterându-le simţul realităţii. Obsesiile, prelungite în halucinaţii şi coşmaruri, tensionează spiritul unor personaje până la pierderea minţilor de către victima proiecţiilor delirante. Este tocmai cazul protagonistului nuvelei *În vreme de război*, evoluând de la conflictul în plan real (Războiul pentru Independenţă, când se derulează acţiunea) până la cel psihologic al eroului aflat în plin „război" cu el însuşi, cu instinctele lui atavice şi cu setea de înavuţire.

Dezumanizarea – efect al rapacităţii devorante

Naraţiunea studiată analizează procesul instalării demenţei în psihicul cârciumarului Stavrache, datorate unei anxietăţi prelungite şi declanşate de teama că fratele său (crezut a fi dispărut) s-ar putea reîntoarce, revendicându-şi drepturile.

Ca tematică, nuvela în cauză se înscrie în seria amplă a prozelor despre setea de înavuţire, ce dezumanizează şi mutilează sufletul omenesc, stând alături de *Moara cu noroc* sau *Comoara* de Ioan Slavici, ori de *Hagi-Tudose* de Barbu Ştefănescu-Delavrancea. Spre deosebire de majoritatea operelor înfăţişând oameni fascinaţi de puterea banilor, în creaţia lui Caragiale, accentul cade pe răsfrângerile acestei treptate dezumanizări în psihicul viciat de lăcomie al eroilor.

Momentul subiectului operei literare, care scindează **planul real** de cel **supranatural**, este acela în care popa Iancu din Podeni îşi schimbă identitatea, devine Iancu Georgescu şi dispare din viaţa comunităţii săteşti, pe care o păstorea ziua şi o jefuia noaptea, în fruntea unei cete de tâlhari. În absenţa răspopitului, Stavrache devenise posesorul bunurilor rămase de la preot, în calitate de unic moştenitor. Deşi om înstărit, cârciumarul ajunge obsedat de ideea acumulării materiale şi doreşte să aibă certitudinea că va stăpâni averea celui dispărut pentru totdeauna. Aşadar, o rapacitate absurdă şi inumană este răspunzătoare de **involuţia psihică a personajului** până la starea demenţei.

Scanned with OKEN Scanner

Dubla interpretare – reală sau fantastică – a întâmplărilor

I.L. Caragiale introduce în text o explicație pe care lectorul este liber să o accepte sau nu ca reală, și anume sosirea celei de-a doua scrisori, în care era anunțată moartea lui Iancu pe câmpul de luptă. În literatura fantastică, acest moment se numește **ezitare** și asigură posibilitatea unei **duble interpretări** a faptelor narate. Pe de o parte, explicația rațională îl obligă pe cititor să consimtă la următoarele raționamente logice: trimiterea unei false informații epistolare, sub forma unei glume sinistre, Iancu intuind că fratele mai mare – voind să-l moștenească – îi dorește moartea; revenirea fugarului în sat, solicitând ajutor material hangiului bogat, pentru că Iancu rămăsese tot un hoț și delapidase o sumă mare din banii regimentului; întrucât, din punct de vedere juridic, preotul Iancu nu mai există, unica soluție este să-și șantajeze fratele, extorcând de la el banii necesari. Nebunia lui Stavrache îl va împiedica să-și atingă țelurile, ceea ce-l face să exclame disperat, după ultima criză a fratelui său: *„N-am noroc!...“*

Prozatorul oferă, însă, cititorului indiciile necesare (epistola nu mai este adusă de factorul poștal și cuprinde detalii despre viața anterioară trimiterii pe front a preotului-tâlhar, pe care numai fratele său le cunoaște) care să ateste primirea celei de-a doua scrisori ca pe un fapt ireal. Acesta se petrece fie exclusiv în imaginația bolnavă de angoasă a eroului, fie este un document apocrif, plăsmuit de el ca să-i ofere avocatului dovada morții lui Iancu. **Delirul său de percepție** va lua locul realității, deformând faptele exterioare cărora le substituie viziunile sale obsesive. Fiecare halucinație a hangiului se încheie cu replica atribuită lui Iancu, dar care nu este decât ecoul în subconștient al gândurilor lui din starea de veghe: *„Gândeai c-am murit, neică?...“* Falsa întrebare conține afirmarea urii de netăgăduit împotriva fratelui său, căruia îi dorește aprig moartea, deși Stavrache nu este conștient de instinctul agresiv al criminalității din el.

Prozatorul îl avertizează discret pe cititor că protagonistul întâmplărilor s-a instalat deja în cercul vicios al fixațiilor, căci, în următorii cinci ani din viața lui, *„numai popa Iancu, volintirul, venea din când în când* ***de pe altă lume*** (s.n.) *să tulbure somnul fratelui său“.*

Caragiale explică și mecanismul psihic al vedeniei coșmaresti, care – repetată de nenumărate ori – ajunge mai pregnantă ca realitatea, înlocuind-o treptat: *„Dar orice se întâmplă* ***des*** (s.n.) *nu ne mai mișcă, orice minune a treia oară trebuie să ni se pară lucru foarte firesc.“* Chiar dacă cele trei viziuni terifiante se produc la lăsarea serii ori în cursul nopții, ele au un sfârșit identic și violent, frații-rivali încleștându-se pe viață și pe moarte. Totdeauna proiecțiile onirice dezvăluie năzuințele tăinuite ale protagonistului: în cea dintâi, l-a visat pe Iancu în haine de ocnaș, fiindcă el ar fi dorit să-l știe închis pe viață; în cea de-a doua, și l-a închipuit în fruntea unui regiment plecând pe front, acolo unde Stavrache însuși îl sfătuise să meargă, cu speranța nemărturisită că putea fi ucis cu ușurință, Iancu neavând experiență militară. Caragiale descrie magistral felul cum funcționează subconștientul ieșit de sub controlul voinței și al rațiunii inhibitoare: *„Legănate de mișcarea sunetelor, gândurile omului începuseră să sfârâie iute, în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol și tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse, în fine, așa de larg încât conștiinței îi era peste putință din centru să-l mai urmărească, din ce se tot depărta, omului* ***i se părea*** (s.n.) *că aude afară un cântec de trâmbițe militare... desigur.“*

Capitolul al II-lea

Repere critice

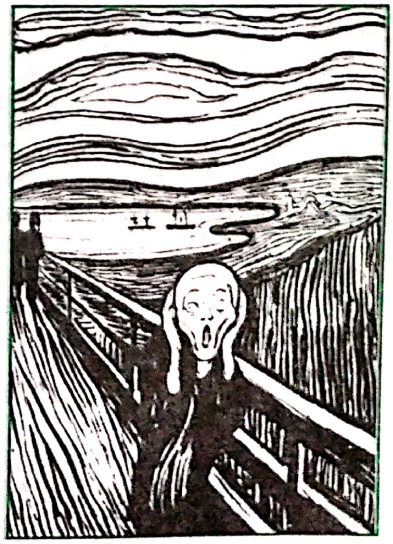
„Arta lui dramatică și nuvelistică poate servi de model pentru toate timpurile și cine-și dă seama de bogăția de forme, cele mai multe din ele desăvârșite, [...] nu poate șovăi un moment să vadă într-însul pe unul din cei mai mari artiști literari ai tuturor timpurilor.“

Mihai Dragomirescu

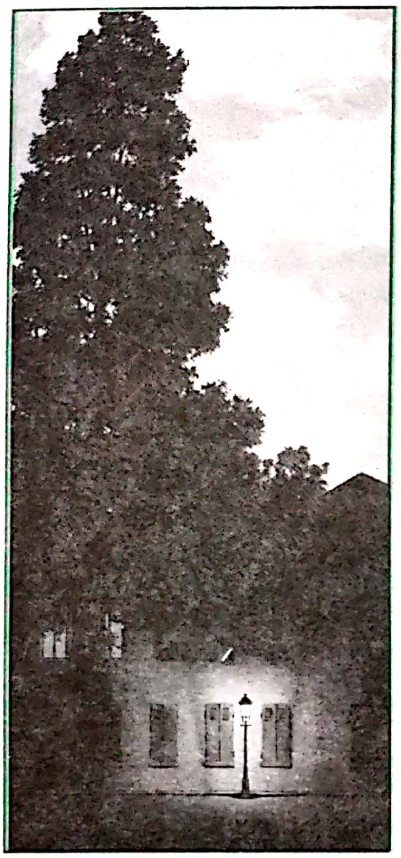
„Viziunea în care se realizează întreaga operă este clasicizantă prin numărul redus de personaje, prin concentrarea în timp, prin mișcarea dramatică spre culminație și deznodământ. Dar diversitatea în tipologia socială corectează laturile clasicizante ale operei, în sensul că ni se prezintă o lume de caractere care sunt localizate.“

Silvian Iosifescu

Edvard Munch, *Strigătul*



Scanned with OKEN Scanner



René Magritte, *Imperiul luminii* (fragment)

În timpul coşmarului, întâmplarea se produce într-o zi de primăvară, în contrast cu vremea reală, de toamnă târzie şi ploioasă. „*Nesuferita arătare*" râdea întruna şi îl urmărea pe hangiu pretutindeni, trecând prin uşile încuiate în zadar. Ulterior, pe o vreme de zloată şi un vânt puternic, hangiul picotea lângă tarabă aşteptând rarii muşterii. Prin şuieratul viforului „*i se pare* (s.n.) *că aude glasuri de oameni afară*". **Modalizarea verbală** sporeşte ambiguitatea producerii momentului, relatat în continuare, în chip firesc, dar atenţionează lectorul că eroul se afla în pragul celei de-a treia năluciri. Doi călători, surprinşi pe drum de rafalele viscolului, se opresc la han pentru a înnopta. Servindu-i cu mâncare şi băutură, gazda (care înzestra orice persoană necunoscută cu trăsăturile omului care-l obseda) are impresia că recunoaşte fizionomia fratelui plecat de câţiva ani. Naratorul descrie şocul trăit în vis de personaj, cu detalii aspectuale veridice: mut, orb şi paralizat, de parcă era „înşurupat", hangiul se urcă în patul unde „*geme şi horcăie*", cu faţa la perete. Când i se năzare că Iancu i-a atins umărul, sare în picioare răcnind şi se repede la musafirii nepoftiţi. Gesturile închipuite sunt amplificate de zgomotele în perfectă concordanţă cu fenomenele naturale: momentul luptei crâncene dintre cei trei bărbaţi coincide – ca intensitate – cu trosnetele schelăriei vechiului han, din pricina vijeliei, care ajunsese la apogeu; tot astfel, în viziunea noctură anterioară, bătaia ritmică a picăturilor de ploaie „*pe fundul unui butoi dogit*" se asociază cu sunetele de trâmbiţe, vestind apropierea militarilor.

În finalul nuvelei, Caragiale foloseşte **tehnica dedublării** eului personajului, la fel ca Mihai Eminescu, ori ca scriitorul romantic american Edgar Allan Poe. Stavrache ajunge să cânte „*popeşte*", identificându-se cu trăsăturile specifice părintelui Iancu. Fantasticul oniric caragialesc valorifică astfel şi particularităţile categoriei obsesionalului, înfăţişând – după modelul romanticilor şi al naturaliştilor – stări delirante ce conduc personajele-victime către insanitate.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o compoziţie în care să înfăţişaţi procesul psihologic pe care-l parcurge Stavrache, urmărind etapele:
  - aşteptarea anxioasă;
  - criza încordării;
  - tensiunea sufletească; reacţia explozivă;
  - starea patologică;
  - apatia; desprinderea de real.
- Elaboraţi un eseu structurat cu tema: „Tehnica narativă în construirea subiectului literar şi în caracterizarea personajelor în nuvela *În vreme de război*", urmărind: gradarea dinamică a acţiunii, notarea detaliilor semnificative în analiza stărilor trăite de personaje şi modalităţile de inserţie a fantasticului în real.
- Comentaţi rolul stilistic al dialogului şi al monologului interior al lui Stavrache.
- Realizaţi o compunere-eseu cu tema „Arta narativă, dimensiunile şi particularităţile fantasticului în nuvelele *La hanul lui Mânjoală*, *Calul dracului*, *Kir Ianulea*".

Bibliografie

- ***I.L. Caragiale interpretat de ...*** Antologie de Liviu Călin, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
- Sivian Iosifescu, ***Dimensiuni caragialiene***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972
- Mircea Tomuş, ***Opera lui I.L. Caragiale***, Editura Minerva, Bucureşti, 1977

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Elemente de relaţie. Conjuncţia

Relaţia presupune raporturile, legăturile ce se stabilesc între unităţile lingvistice. Utilizat mai puţin în lingvistica românească, termenul **relator** (împrumutat din fr. *relateur*) desemnează totalitatea mărcilor de subordonare în frază: conjuncţiile şi locuţiunile conjuncţionale subordonatoare, cât şi relativele.

Conjuncţia desemnează clasa de cuvinte invariabile care funcţionează ca instrumente sintactice şi care servesc la legarea a două unităţi (părţi de propoziţie, grupuri sintactice, propoziţii) cu aceeaşi funcţie şi acelaşi rang sintactic, precum şi la legarea a două propoziţii cu funcţii sintactice diferite, pe care le aşază într-o poziţie de dependenţă una faţă de alta.

Altfel spus, conjuncţia are rolul de marcare a coordonării, în propoziţii şi fraze, şi a subordonării, în fraze.

Se deosebeşte, la nivelul propoziţiei, de prepoziţie, al cărei rol de instrument sintactic se limitează la marcarea subordonării între elementele propoziţiei (atributul faţă de regent, complementul faţă de regentul lui). La nivelul frazei, se deosebeşte de relative, care, pe lângă rolul conectiv, funcţionează şi ca unităţi componente ale structurilor sintactice înseşi (au şi funcţie sintactică în propoziţie sau în frază).

Conjuncţiile **se clasifică** după tipul de relaţie stabilit:

a) **coordonatoare**, al căror rol conectiv apare atât în propoziţii, cât şi în fraze;

b) **subordonatoare**, cu rol conectiv numai în frază.

Conjuncţiile coordonatoare sunt:

– **copulative** – realizează joncţiunea între două unităţi sintactice aflate în acelaşi plan: *şi, nici, iar* (cu valoare de *şi*). De exemplu: „*Cu oţet şi cu fiere nu faci agurida miere*“;

– **adversative** – realizează joncţiunea între elemente sintactice care se opun: *ci, dar, iar, însă*. De exemplu: „*Ascultarea e viaţă, iar neascultarea e moarte*“;

– **disjunctive** – leagă elemente lingvistice aflate în raport de coordonare disjunctivă care se opun, excluzându-se: *sau, ori, fie;*

– **conclusive**: *deci, aşadar, dar (â), prin urmare, în consecinţă.*

Conjuncţiile (locuţiunile conjuncţionale subordonatoare) exprimă relaţia de subordonare a unor propoziţii faţă de un termen regent. Ele se clasifică în:

– **conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale subordonatoare specializate**, utilizate pentru a introduce propoziţii subordonate de un anumit tip: *căci, fiindcă, deoarece* (cauzale); *până să, până ce, cât timp* (temporale); *încât* (consecutive) etc.;

– **conjuncţiile subordonatoare cu valori multiple**, care pot introduce mai multe tipuri de propoziţii subordonate: *că, să, dacă, de ce să* (subiective, predicative, atributive, completive directe şi indirecte etc.).

În teoria textului, conjuncţia, în virtutea rolului său conectiv, serveşte ca mijloc de asigurare a coeziunii textuale.

Evitaţi greşeli de tipul:

a) *Aflaţi despre mine **căci** sunt sănătos.* (Conjuncţia *căci* înlocuieşte incorect conjuncţia *că*.)

b) *Este pentru a treia oară **că** aceste echipe se întâlnesc în finală.* (Conjuncţia *că* înlocuieşte greşit adverbul *când*.)

c) ***Ori**, toate acestea influenţează direct costul produselor.* (Conjuncţia coordonatoare disjunctivă *ori* este folosită incorect în locul conjuncţiei neologice *or*, care provine din limba franceză şi are sens adversativ (însă, dar), mai rar conclusiv (aşadar, deci).

d) „*... n-am putut **pentru ca** s-o refuz...*“ (I.L. Caragiale). Scriitorul foloseşte intenţionat, cu intenţii ironice, locuţiunea conjuncţională *pentru ca să*, în locul conjuncţiei *să, ca să*.)

Exerciţii. Aplicaţii

1. Identificaţi conjuncţiile din textul ce urmează şi arătaţi ce raporturi sintactice stabilesc:

„A doua zi s-a dus la biserică şi a aprins lumânări pentru sufletele morţilor, apoi, deşi zdruncinat, şi-a văzut omul de daraveri. [...] Pe urmă s-a închinat frumos şi s-a culcat cu gândul la cine ştie ce.“ (I.L. Caragiale – *În vreme de război*)

2. Arătaţi ce părţi de propoziţie sau propoziţii sunt legate de conjuncţiile din textul următor:

„În timp de un an şi jumătate, cumpărase două sfori de moşie, ridicase un han şi o pereche de case de piatră; vite multe, oi, cinci cai, şi mai avea, se zice, şi bănet. Astea băteau la ochi; toată lumea credea că popa găsise vreo comoară.“

(I.L. Caragiale)

3. Conjuncţiile au şi valori expresive. Stabiliţi care dintre următoarele valori este potrivită: repetiţie, antiteză, paralelism stilistic:

a) *„Nu ştiu, luna-i luminoasă,/ **Ori** e puica mea frumoasă,/ Nu ştiu, luna-n ceruri trece,/ **Ori** puica la apă rece...“;*
b) *„**Cu** chiu şi vai“; „**cu** cârdul **şi** purcel“;* c) *„Nu tot ce-i cu măsură e perfect,/ **Dar** tot ce e perfect e cu măsură.“*

Scanned with OKEN Scanner

Lupta cu fascinația răului

Ioan Slavici

Coordonate ale vieții și operei

Ioan Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848, în comuna Șiria, de lângă Arad. Urmează școala primară în Șiria, liceul la Arad și Timișoara, iar studiile universitare de drept și științe la Budapesta și Viena, unde este președintele Societății Studenților Români, „România jună". În ambianța vieneză îl cunoaște pe Eminescu și întâlnirea lor se transformă într-o prietenie pe viață.

Debutează în 1871 cu o comedie, ***Fata de birău***, publicată în revista „Convorbiri literare", dar vocația lui este aceea de prozator și va fi confirmată, în 1881, de apariția volumului ***Novele din popor***, moment de seamă în evoluția prozei românești. ▶▶▶

Moara cu noroc

(fragmente)

I

– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit. Dar voi să faceți după cum vă trage inima, și Dumnezeu să vă ajute și să vă acopere cu aripa bunătăților sale. Eu sunt acum bătrână, și fiindcă am avut și am atât de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică. Voi știți, voi faceți; de mine să nu ascultați. Mi-e greu să-mi părăsesc coliba în care mi-am petrecut viața și mi-am crescut copiii și mă cuprinde un fel de spaimă când mă gândesc să rămân singură într-însa: de aceea, poate că mai ales de aceea, Ana îmi pare tânără, prea așezată, oarecum prea blândă la fire, și-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriță.

– Vorbă scurtă, răspunse Ghiță, să rămânem aici, să cârpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă dumineca e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică, și să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei.

– Nu zic, grăi soacra așezată. Eu zic numai ce zic eu, vă spun numai așa, gândurile mele, iară voi faceți după gândul vostru, și știți prea bine că, dacă voi vă duceți la moară, nici vorbă nu poate fi ca eu să rămân aici ori să mă duc în altă parte: dacă vă hotărâți să mergeți, mă duc și eu cu voi și mă duc cu toată inima, cu tot sufletul, cu toată dragostea mamei care încearcă norocul copilului ieșit în lume. Dar nu cereți ca eu să hotărăsc pentru voi.

– Atunci să nu mai pierdem vremea degeaba: mă duc să vorbesc cu arândașul, și de la St. George cârciuma de la Moara cu noroc e a noastră.

– În ceas bun să fie zis, grăi bătrâna, și gând bun să ne dea Dumnezeu în tot ceasul! [...]

Scanned with OKEN Scanner

III

Cât ţin luncile, ele sunt pline de turme de porci, iară unde sunt multe turme, trebuie să fie şi mulţi păstori. Dar şi porcarii sunt oameni, ba, între mulţi, sunt oameni de tot felul, şi de rând, şi de mâna a doua, ba chiar şi oameni de frunte.

O turmă nu poate să fie prea mare, şi aşa, unde sunt mii şi mii de porci, trebuie să fie sute de turme, şi fiecare turmă are câte un păstor, şi fiecare păstor e ajutat de către doi-trei băieţi, boitarii, adeseori şi mai mulţi, dacă turma e mare. E dar pe lunci un întreg neam de porcari, oameni care s-au trezit în pădure la turma de grăsuni, ai căror părinţi, buni şi străbuni tot păstori au fost, oameni care au obiceiurile lor şi limba lor păstorească, pe care numai ei o înţeleg.

Şi fiindcă nu-i neguţătorie fără de pagubă, iară păstorii sunt oameni săraci, trebuie să fie cineva care să răspundă de paguba care se face în turmă: acest cineva este „sămădăul", porcar şi el, dar om cu stare, care poate să plătească grăsunii pierduţi ori pe cei furaţi. De aceea sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru şi neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care ştie toate înfundăturile, cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremură toată lumea şi care ştie să afle urechea grăsunului pripăşit chiar şi din oala cu varză.

Şi dacă lumea zicea că locurile de lângă Moara cu noroc sunt rele, n-ar fi avut decât să-l întrebi pe vreunul dintre sămădăi, şi el ţi-ar fi putut spune pentru ce nu sunt bune şi cine le primejduieşte; dar sămădăul e, mai presus de toate, om tăcut, şi dacă îl întrebi asemenea lucruri, el răspunde: „Nu ştiu, n-am văzut, am atâtea şi atâtea turme în răspundera mea şi nu mă pot strica cu oamenii". El ştie ce ştie, numai pentru nevoile lui.

Veneau câteodată pe la cârciuma lui Ghiţă şi porcari, nişte oameni îndeobşte înalţi şi bine făcuţi, cu cămaşa neagră şi cu părul strălucitor de untura cea multă şi căzut în plete lungi şi răsucite asupra grumajilor goi: oameni erau şi ei, chiar oameni cinstiţi, care mănâncă, beau şi plătesc.

Într-o zi de luni trei inşi în o căruţă cu osiile de fer, uşurică şi trasă de doi cai frumoşi, dintre care însă unul mai mare şi altul mai mic. În căruţă nu era nici scaun, nici fân, ci unul dintre porcarii unsuroşi mâna caii, stând în picioare, iară ceilalţi doi şedeau pe leutrele vopsite în verde, ca şi când n-ar fi venind decât de aci din apropiere.

„Aştia nu prea îmi par a oameni buni", îşi zise Ghiţă când îi văzu sărind din căruţă şi privind împregiur, ca unii ce au mai fost pe aici şi acum nu găsesc nici locul, nici oamenii ca odinioară.

Ei întrebară dacă n-a fost sămădăul pe acolo, puseră sluga să deshame caii, să-i adape şi să le dea ovăz, apoi intrară, băură fiecare cât trei inşi la un loc şi plecară cu un „noroc bun".

– Bine, dar n-au plătit, grăi bătrâna nedumerită.

– Lasă, că m-am înţeles eu cu dânşii, răspunse Ghiţă, apoi se duse pe ici încolea, ca nimeni să nu-i vadă faţa şi ca nu cumva nevasta să-l întrebe: „Ce ai, Ghiţă?"

Peste puţin sosi şi sămădăul, vestitul Lică Sămădăul, la Moara cu noroc.

Lică, un om de treizeci şi şase de ani, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbii de argint şi bici de carmajin, cu codoriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur.

Capitolul al II-lea

▶▶▶

După un scurt popas la Iaşi (1874), vine la Bucureşti, unde este secretar al unei comisii de documente istorice (colecţia Hurmuzachi), profesor la Liceul „Matei Basarab" şi redactor la „Timpul", devenind coleg de redacţie cu Eminescu şi Caragiale, între anii 1877–1881.

În 1884, stabilit la Sibiu, întemeiază ziarul „Tribuna", dovedindu-se un jurnalist de rară fecunditate. La revista sibiană, Slavici înlesneşte debutul lui George Coşbuc.

Revenit în Bucureşti, lucrează, după 1890, în învăţământ, editează ziare şi reviste („Vatra", împreună cu Caragiale şi Coşbuc), publică volume de nuvele şi romane, precum şi opere cu caracter memorialistic.

Moare în august 1925.

Dacă Eminescu este, prin excelenţă, poetul, Creangă întruneşte toate atributele unui desăvârşit povestitor, iar Caragiale reprezintă geniul dramatic în literatura română, Ioan Slavici este nuvelistul de excepţie. Autor al unei opere însemnate, scriitorul a lăsat veritabile modele estetice în majoritatea genurilor şi a speciilor literare în proză: povestirea, schiţa, nuvela, romanul, memorialistica, studiile didactice.

Prin opera sa cu adevărat remarcabilă, mai ales în nuvele şi romane, Slavici se afirmă în calitate de creator al unei lumi animate de mari energii, de patimi şi de acute probleme sociale, în cadrul schiţat cu mână de maestru al satului şi al târgului transilvănean. Firele tradiţiei, pe care o sublimează în cultivarea atitudinii moralizatoare faţă de eroi şi de cititori, trebuie căutate în continuitatea exerciţiului epic transilvănean (de la Gheorghe Şincai şi Petru Maior), în concordanţă cu evoluţia scrisului românesc din Principate. ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

De aceea apare ca un întemeietor al direcției literare, calitate pe care i-a recunoscut-o, numaidecât, însuși Maiorescu, care, preluând exemplul acestui tip de proză, va dezvolta teoria „realismului poporan". Criticul a pledat pentru o creație care să aducă în atenție subiecte specific naționale, cu eroi reprezentând veridic diferite categorii sociale, mai ales pe cea țărănească, în toate resorturile condiției sale existențiale.

Caracterul popular și realist al prozei lui Slavici nu este un fenomen întâmplător, ci rezultatul unui efort conștient: „*Scriind* – mărturisea Slavici – *îmi dădeam toată silința să mă potrivesc atât în plăsmuire, cât și în formă, cu felul de a vedea și cu gustul acelora pe care îi aveam în vedere*".

Nicăieri vigurosul talent al scriitorului nu s-a exprimat mai pregnant ca în domeiul nuvelisticii. Încă din primul moment al apariției volumului ***Novele din popor*** (1881), ce adună între paginile sale titluri de referință – ***Popa Tanda***, ***Gura satului***, ***La crucea din sat***, ***Pădureanca***, ***Budulea Taichii***, ***Moara cu noroc*** –, contemporanii au recunoscut autenticitatea viziunii sale artistice asupra lumii satului. Astfel, A. D. Xenopol remarca realismul observației la Slavici, comparându-l cu rigoarea notației în proza lui Stendhal. Valoarea psihologică și literară a nuvelelor lui Slavici este imediat semnalată de Eminescu, în 1881, în cronicile publicate în ziarul „Timpul". Justețea observației lui Eminescu privitoare la realismul prozei lui I. Slavici este confirmată nu numai de viabilitatea creației, ci și de aprecierea ei ulterioară de către un observator critic de talia lui G. Călinescu: „*Dacă ar fi avut mai multă capacitate de lucru, Slavici ar fi putut da o comedie umană a satului.*"

El își opri calul înaintea cârciumei, aruncă o privire la Ana, apoi alta la bătrână, care ședeau pe laița de lângă masa cea mare din umbra cerdacului, trase cu ochii o raită prin prejur, apoi întrebă unde-i cârciumarul.

– Noi suntem, răspunse bătrâna ridicându-se.

– Știu, grăi Lică, dar cred că vor fi și oameni pe aici. Eu întreb de cârciumarul; cu el vreau să vorbesc.

Lică le zise aceste așa, ca orișicine să poată înțelege că are grabă și că nu vrea să mai lungească vorba; bătrâna plecă dar fără de întârziere să caute pe Ghiță, iar Ana rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei.

Dacă Lică ar fi fost alt om, el n-ar fi stătut așa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută și speriată de bărbăția înfățișării lui. [...]

Ana și Ghiță (imagine din filmul *Moara cu noroc*, 1956, în regia lui Victor Iliu)

Abordarea textului în clasă

- Pornind de la destinul tragic al personajelor, explicați semnificația cuvântului „noroc" din titlul nuvelei.
- Comentați vorbele bătrânei din capitolul I al nuvelei *Moara cu noroc*, evidențiind semnificația acestora pentru întreaga nuvelă.
- Comentați textul din capitolul al III-lea al nuvelei, având în vedere următoarele repere:
  - momentul pe care îl reprezintă în ansamblul textului epic;
  - prezența celor trei eroi: Ghiță, Lică și Ana;
  - rolul bătrânei în această secvență;
  - modalități de expunere;
  - semnificația dialogului dintre Lică și Ghiță, în perspectiva evenimentelor care vor urma.
- Analizați mijloacele de realizare artistică a portretului fizic și moral al Sămădăului.
- Citiți și alte nuvele ale lui Ioan Slavici în care se conturează destinul tragic al altor personaje feminine: *Vatra părăsită*, *La răscruci*, *Pădureanca*, *La crucea din sat*, *O viață pierdută*.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

În cercul vicios al tentației de înavuțire

Ideile lui Slavici, potrivit cărora nerespectarea principiilor etice are grave consecințe, sunt confirmate în plan estetic în nuvela *Moara cu noroc*, inclusă în volumul *Novele din popor*, considerată, pe drept cuvânt, o capodoperă a nuvelisticii românești. Eroul nuvelei, Ghiță, a depășit cu totul măsura necesară unui om care râvnește spre fireasca satisfacție materială și morală. De aceea, prăbușirea lui este iremediabilă, atrăgând după sine o suită de nenorociri. Ghiță concentrează, în devenirea sa tragică, întreaga problematică a operei.

Textul concis al nuvelei îngăduie identificarea a trei straturi tematice. Cel dintâi – care poate fi considerat o „supratemă" – deschide narațiunea prin cuvintele bătrânei, mama Anei: *„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit"*. Vocea bătrânei se confundă, neîndoielnic, cu aceea a naratorului. Cuvintele soacrei lui Ghiță au valoare premonitorie, anticipând destinul tragic al eroului. În final, bătrâna meditează din nou asupra celor întâmplate, sublinind amar ideea unei fatalități oarbe: *„Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost data* (soarta, n.n.). *Apoi ea luă copiii și plecă mai departe"*.

Al doilea strat tematic, cu valențe sociologice și psihologice, vizează consecințele nefaste pe care setea de îmbogățire le are asupra individului. Considerând *Moara cu noroc* drept *„o nuvelă solidă cu subiect de roman"*, G. Călinescu afirma că *„drama lui Ghiță este analizată magistral"*. Slavici își dovedește vigurosul talent, înfățișând drumul parcurs de Ghiță de la condiția modestului cizmar, nemulțumit de sărăcia în care trăia, până la crâșmarul dominat de patima banului. Procesul dezumanizării lui Ghiță sub imperiul nefast al setei de înavuțire este urmărit evolutiv, marcând și dramatice reînvieri ale fondului său de omenie, zguduitoare remușcări de conștiință.

Slavici acordă o atenție particulară motivării acțiunii eroilor săi. Astfel, Ghiță ia hotărârea să se mute cu familia într-un ținut cu faimă rea și expus primejdiilor, inițial nu din lăcomie de bani, ci pentru că nu întrezărea altă cale spre a scăpa de sărăcie. Arendarea cârciumii de la Moara cu noroc îi apare ca unica posibilitate să-și împlinească gândul de a-și deschide un atelier, devenind un mic patron. Ghiță se dovedește, la început, un om cu inițiativă. Se mută cu familia (soacră în vârstă, nevastă tânără și frumoasă, un copilaș deja născut, al doilea venind pe lume după mutarea lor) într-un loc izolat, departe de alte așezări. Curajul îi vine din cultul pentru familie, din iubirea pentru ai lui. Îndrăzneț, apărându-și cu energie libertatea de acțiune, se dovedește și la cea dintâi confruntare cu Lică Sămădăul – esențială pentru înțelegerea a ceea ce urmează în nuvelă:

„– Cred că ne-am înțeles? adause Lică.

– Înțelegere cu de-a sila nu se poate..."

Fascinația exercitată de forța și de autoritatea ce se degajă din personalitatea Sămădăului marchează cel de-al treilea strat tematic al nuvelei. Personajul negativ intimidează orice adversar prin temeritatea dusă la extreme cu care sfidează legile umane și chiar pe cele divine, eliberat atât de constrângerile interiore, cât și de reticența încălcării preceptelor morale. El nu cunoaște decât frica față de lege și de a fi

Comparația, subînțeleasă, pe care G. Călinescu o face cu H. de Balzac este susținută de calitățile prozatorului, evidențiate de operă: bun cunoscător al naturii omenești, capacitatea de a crea figuri dârze, dotate cu voință și perseverență, pe care le pune în situații dramatice.

Caracterul realist al prozei își găsește o primă explicație în concepția artistică a creatorului ei, conform căreia, pentru a fi înțeleasă de popor, arta trebuie să-l implice afectiv; opera literară trebuie să vehiculeze idei care *„merg la inima cititorului din popor"*. Slavici vede literatura ca pe o contribuție efectivă la realizarea progresului cultural și moral al societății. Prin urmare, arta trebuie să aibă un caracter moralizator. Potrivit concepției lui Slavici, nu există o adevărată satisfacție estetică dacă binele și adevărul nu însoțesc frumosul: *„Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun și adevărat"*. Opera artistică *„nu exprimă, ci reproduce stări sufletești"*. Eroii adevărați *„dărâmă mulți, nebunesc, se ucid"* – afirmații ce dezvăluie preferințele autorului pentru personaje capabile să lupte cu imperfecțiunile omului și cu destinul, indiferent de consecințele acestei confruntări.

Principiile enunțate denotă o viziune realistă care îl conduce pe Slavici spre obiectivitate. Evoluția sa în direcția unei susțineri fățișe, aproape didactice, a normelor de conduită umană era previzibilă. Tânăr fiind, prin lecturile din Schopenhauer și M. G. Pauttier cunoaște preceptele și învățăturile morale ale lui Confucius. El însuși va mărturisi că și-a ales drept conduită cele trei legi fundamentale și cele cinci virtuți fixate de Confucius: sinceritatea, buna-credință, francheța, inima deschisă și iubirea de adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, întreaga sa activitate didactică, publicistică și literară se află sub auspiciile înțelepciunii confucianiste. Pledoaria pentru echilibrul moral, chibzuință, înțelepciune, dreaptă măsură în toate și pentru iubirea de oameni străbate întreaga creație a lui Slavici, conferind stilului său caracter pilduitor. Dar norma etică este subsumată esteticului. Personajele create de Slavici, a căror complexitate corespunde manierei realiste, sunt raportate la principiile etice ale creatorului lor. Abaterile de la acestea atrag după sine eșecul moral. Autorul demonstrează, îndeosebi în nuvela ***Moara cu noroc***, teza formulată și în lucrarea sa, ***Educația morală***.

Maria Pillat-Brates, *Țarancă din Ardeal*

„În stăpânirea [...] de sine constă viețuirea morală și libertatea voinței omenești...“

Ioan Slavici – *Educația morală*

pedepsit, inspirând teamă celor cu care vine în contact. Pentru Ghiță, Lică reprezintă ispita malefică, tentația bogăției blestemate, dar și a existenței în afara normelor etice, căreia inima lui șovăielnică nu-i poate rezista.

Finețea analizei psihologice

Pentru prima dată în literatura română este urmărit, într-o analiză de finețe și minuțiozitate, raportul existențial „călău-victimă“. Prăbușirea lui Ghiță nu trebuie explicată numai prin lipsa tăriei de caracter în fața lui Lică. Perspectiva îmbogățirii rapide îl ademenește, și Slavici surprinde, cu o măiestrie de neegalat, prinderea cârciumarului în mrejele întinse de Sămădău. Treptat, setea de bani pune total stăpânire pe mintea și pe acțiunile lui Ghiță. El simte cum se înstrăinează de Ana și de copii, dar nu are puterea să se împotrivească. Naratorul urmărește, în detaliu, zbuciumul sufletesc al lui Ghiță, mistuirea lui. Alunecarea personajului spre pierzanie începe din momentul în care se face părtaș la fărădelegile Sămădăului. Devine pe zi ce trece mai nesigur pe el, mai dependent de Lică, spiritul demonic care i-a ghicit slăbiciunea pentru bani și-l manevrează prin intermediul ei. Remușcări sincere și dureroase izbucnesc din adâncul ființei lui încă nealterate complet: *„Iartă-mă, Ano!... Iartă-mă cel puțin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi...“*

Slavici își surprinde personajul în procesul derulării contradicțiilor sufletești. Primind banii de la Lică, proveniți din furt, încearcă să-și explice slăbiciunea, punând-o pe seama firii sale: *„Ei! ce să-mi fac? își zise Ghiță în cele din urmă. Așa m-a lăsat Dumnezeu. Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?!“* Depunând mărturie falsă la judecarea lui Lică și a tovarășilor lui, bănuiți că au tâlhărit un arendaș și au participat la uciderea unei femei și a copilului ei, Ghiță atinge ultima treaptă a degradării. Din acel moment, el devine complice la crimă și un irecuperabil în plan moral.

Încercarea de a-l da pe Lică pe mâna jandarmului Pintea nu salvează personajul de la prăbușirea inevitabilă. Scena în care Ghiță pleacă pe furiș să-l aducă pe Pintea, fără să-și avertizeze soția, îi dezvăluie lui Ghiță adevărul crud: el o aruncase pe Ana în brațele lui Lică, provocând căderea ei în păcatul adulterului. De la complicitate la crimă n-a mai rămas decât un singur pas, iar Ghiță a desăvârșit nedreptatea împotriva Anei, luându-i și viața.

O ipostază tragică a feminității

Când au venit la Moara cu noroc, Ghiță și Ana reprezentau o familie tânără și unită printr-o dragoste reciprocă. Bărbatul va recunoaște ulterior că unul dintre argumentele arendării hanului a fost iubirea pentru soția lui și dorința de a-i oferi o viață îndestulată. Dar, pe măsură ce influența malefică a Sămădăului asupra cârciumarului crește, se diminuează afecțiunea și armonia dintre soți. Înțelegerea inițială se risipește, fiind înlocuită de certuri frecvente, suspiciuni reciproce, reproșuri amare. Dar Ana își iubește bărbatul, în ciuda atitudinii lui reticente și nu acceptă să-l lase singur de sărbătorile pascale, intuind parcă o primejdie la adresa lui. Nedrept și gelos, el o acuză că dorește să fie alături de Sămădău, primind replica ei tranșantă: *„Ești un om netrebnic și grozav trebuie să te fi ticăloșit tu în tine, pentru ca să-mi spui ceea ce nu crezi nici tu însuți“*. Lică vine la han cu șerparul plin de galbeni și de bijuterii furate și se mânie că nu-l găsește pe Ghiță singur, așa cum îi poruncise. După ce mijlocitoarea tranzacțiilor sale dubioase se autodemască și este ucisă din ordinul Sămădăului, acesta are

Scanned with OKEN Scanner

nevoie de Ghiță, ca tovarăș liber și fără obligații familiale. Îl avertizase mai înainte că era conștient în privința dublei slăbiciuni a cârciumarului, pentru bani și pentru soția sa, promițându-i enigmatic că-l va lecui de cea de a doua. La fel procedase și cu Pintea, în tinerețea lor, când fuseseră hoți de cai și partenerul său se îndrăgostise. Lică i-a luat iubita, ca să nu mai aibă slăbiciuni pentru nimic. El nu iubise niciodată, fiind un spirit criminal, rece și calculat până la manie. Va proceda identic și cu Ghiță, convingându-l să părăsească temporar hanul, abandonându-și nevasta. Îl consolează cu cinism că-i va veni greu numai prima oară: *„iar de aici înainte ești lecuit pe vecie."* Lică nu respectă pe nimeni, umilindu-l pe Ghiță în calitate de soț și de bărbat, iar pe Ana o tratează ca pe un obiect erotic, care putea fi lesne împrumutat: *„Măi, Ghiță, ... așa-i că mi-o lași și mie acu o dată, de ziua de Paști?"* Solicitarea stupefiantă ignoră grosolan dragostea dintre cei doi și unicitatea împlinirii sentimentale, Lică coborând-o pe Ana la nivelul unei femele oarecare. Nici ea nu-l iubește pe Sămădău, temându-se și manifestând reticență față de el din clipa când l-a văzut întâia oară. Îi respinge complimentele și avansurile, intuind sterilitatea afectivă a omului rău și plin de sine. Îl acceptă numai atunci când o umilește, proferând o ironie mușcătoare la adresa lui Ghiță: *„N-am zis că-i fac rând să plece?"* Cârciumarul hotărăște să-l înștiințeze pe Pintea despre faptul că Sămădăul se află la Moara cu noroc, având asupra lui banii și argintăria ce constituiau dovezi de netăgăduit ale jefuirii arendașului. Părăsind-o pe Ana, fără să-i motiveze acțiunea sa, Ghiță își dovedește indecizia și gelozia oarbă. Crezând nu numai că bărbatul ei n-o mai iubește, dar că o și disprețuiește, părăsind-o ca un laș în brațele tovarășului de fărădelegi, tânăra femeie i se dăruiește acestuia, într-un gest de revanșă disperată: *„Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa..."* Reîntors mai târziu la han, pentru a lua din grajd un cal odihnit, Sămădăul îl surprinde pe Ghiță omorându-și soția într-un acces de gelozie amestecată cu propriile mustrări de conștiință. După ce hangiul este împușcat în ceafă de Răuț, din porunca lui Lică, acesta din urmă se apleacă asupra femeii înjunghiate. Muribunda, în loc să-i ceară un cuvânt de alinare, îl mușcă de mâini și îi zgârie fața, ultimă dovadă a urii ei neputincioase față de cel care a întinat-o și i-a distrus căsnicia. Cu cel din urmă licăr de conștiință, ea vrea să-i lase pe trup semnele vizibile ale unei violențe, pentru ca acest nelegiuit diabolic, care pervertea tot ce atingea, să nu mai scape justiției. Așadar, Slavici condamnă nu numai păcatul adulterului, dar și absența patimii, care ar fi putut să-l justifice. Acceptarea răului sub impulsul fascinației pe care o exercită, ca și orgoliul revanșei erotice, din pricina căreia și-a întinat idealurile familiale, o conduc pe Ana la ispășire tragică.

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați o compoziție, în care să scoateți în evidență firea demonică a lui Lică Sămădăul.
- Scrieți o compoziție în care să evidențiați degradarea fizică și, mai ales, morală a lui Ghiță.
- Elaborați o compunere de sinteză în care să argumentați calitatea lui Ioan Slavici de excelent cunoscător al sufletului feminin.
- Realizați o compoziție în contextul căreia să relevați particularitățile stilistice ale operei lui Ioan Slavici.

Capitolul al II-lea

Referințe critice

„Slavici e înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepție; problemele psihologice pe care le pune sunt desenate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omenești, fiecare din chipurile care trăiesc și se mișcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă numai în exterior cu țăranul român în port și viață, ci au fondul sufletesc al poporului și gândesc și simt ca el."

Mihai Eminescu

Relatarea

Relatarea presupune prezentarea unor fapte, cu amănunte suficiente pentru a fi cunoscute și înțelese de către cititori, într-o manieră cât mai apropiată de modul în care acestea s-au petrecut în realitate.

Bibliografie

- P. Marcea, ***Ioan Slavici***, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Magdalena Popescu, ***Ioan Slavici***, Editura Cartea Românească, București, 1977
- Ioan Slavici, ***Proză. Povești. Nuvele. Mara.*** Ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, Editura Cartea Românească, București, 1979
- Ioan Slavici, ***Evaluări critice***, Editura Facla, Timișoara, 1977
- ***Ioan Slavici interpretat de...***, (Biblioteca critică), Antologie selectivă de C. Mohanu, Editura Eminescu, București, 1977
- D. Vatamaniuc, ***Ioan Slavici, opera literară***, Editura Academiei, București, 1970

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Elemente de relație. Pronumele relative

Relativele sunt cuvintele care îndeplinesc rolul de conective frastice și de mărci de subordonare, asigurând legarea a două propoziții (dintre care una este regentă, iar cea de a doua devine subordonată). Simultan, acestea pot înlocui un nominal din subordonată, mai rar, și unul din regentă.

Prin caracteristica de conectiv frastic subordonator, pronumele relative se apropie de conjuncțiile subordonatoare, dar se deosebesc fundamental de acestea prin natura lor de substitut, prin includerea în organizarea sintactică a subordonatei, eventual a regentei, prin capacitatea lor de a avea funcție sintactică în propoziția pe care o introduc.

Pronumele relative substituie un nume, servind concomitent ca element de relație între o propoziție subordonată și termenul regent. Pronumele relative își schimbă forma (după caz sau prepozițională) după poziția sintactică a nominalului substituit.

În construcția „Elevul /[1] *căruia* i-am dat bursă /[2] a avut rezultate foarte frumoase /[1]", relativul pronominal are formă de dativ, integrându-se în structura subordonatei atributive în poziția de complement indirect.

Când introduce o atributivă, relativul pronominal este legat de o sursă referențială, de la care preia genul și numărul. De exemplu: elevul *căruia*..., eleva *căreia*...

În limba română actuală se disting:

– pronumele relative simple: *care, cine, ce, câți/câte;*

– relativele compuse: *cel ce, cei ce, ceea ce, cele ce.*

De asemenea, se disting:

– pronume variabile: *care, cine, câți/câte,* cu flexiune mai dezvoltată sau mai restrânsă (*cine,* de exemplu, are numai două forme flexionare: *cine, cui*);

– pronume invariabile: *ce, ceea ce* și relativul popular *de*;

– pronumele relativ *care* la genitiv (precedat de articolul genitival) realizează un dublu acord: articolul *al, a, ai, ale* se acordă în gen și număr cu substantivul din subordonată, iar pronumele *care* se acordă în gen și număr cu substantivul regent înlocuit ("acord încrucișat"):

*...Cartea **al cărei** preț...; ...omul a **cărui** înfățișare...*

Atunci când determină un substantiv, pronumele relative devin **adjective pronominale relative**. Dintre pronumele relative, pot fi adjective pronominale relative: *ce* („*Cu ce măsură vei măsura, cu aceea ți se va răspunde.*"); *care* („*În care cămașă s-a mâniat, într-aceea s-a dezmâniat.*"); *cât* („*Câte bordeie, atâtea obiceie.*"). Pronumele relative *cine, cel ce* nu pot deveni adjective pronominale relative.

Utilizarea pronumelui relativ *care* în poziția sintactică a complementului direct fără prepoziția *pe* este o tendință incorectă de exprimare actuală, fiind respinsă de limba literară. De exemplu: „*Întrebarea care v-o pun* este o construcție incorectă". Corect: „*Întrebarea **pe care** v-o pun*".

Exerciții. Aplicații

1. Identificați pronumele relative din textul următor:

„Dar pe mire cum îl cheamă,/ Cine-i el și-al cui?/ N-auziși de sturz, bag' samă!/ Pân și împăratul știe./ Și-i bogat? Ce-i pe câmpie,/ Tot ce vezi, i-al lui!" (G. Coșbuc)

2. Precizați ce raport sintactic stabilesc pronumele relative, menționând și funcția sintactică:

„Lică le zise aceste așa, ca oricine să poată înțelege că are grabă [...]; bătrâna plecă [...], iar Ana rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei.

Dacă Lică ar fi fost alt om [...], s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută."

(I. Slavici)

3. Să se indice unitățile sintactice aflate în raport stabilit de pronumele relative, cazul și funcția sintactică a fiecărui pronume relativ:

a) *„Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund."*

(M. Eminescu)

b) *Există oameni a căror experiență de viață este foarte bogată.*

4. Exemplele următoare conțin greșeli. Corectați-le și precizați ce abatere de la normele limbii literare ați identificat.

Băiatul care i-am dat cartea nu vrea să mi-o restituie.

Lecția care am învățat-o nu a fost greu de înțeles.

Scanned with OKEN Scanner

EVALUARE SEMESTRIALĂ
LITERATURA ROMÂNĂ

1. Numiți cinci personalități ale umanismului românesc. Ilustrați prin titluri de opere semnificative și prin aprecieri asupra contribuției scriitorilor umaniști la dezvoltarea culturii române.

2. Cronicile sunt lucrări fundamentale ale începutului culturii noastre scrise. Menționați cinci caracteristici importante ale cronicilor române.

3. Justificați de ce Ion Neculce a numit cele 42 de legende istorice care preced letopisețul *O samă de cuvinte*, deosebindu-le de cronica propriu-zisă.

4. Cronica și legendele consemnate de Ion Neculce fac trecerea de la simpla înregistrare a evenimentelor istorice la proza literară. Aduceți argumente în sprijinul acestei afirmații.

5. Demonstrați, folosind argumentele pe care le puteți desprinde din primul capitol al manualului, că Dimitrie Cantemir a fost unul dintre spiritele strălucite ale vremii sale și că, prin opera sa de anvergură, se atinge punctul de vârf al umanismului românesc.

6. Prezentați un basm (de preferință, unul cult), îndrăgit de voi, respectând următoarele condiții:

- specificați elemente din care să rezulte că opera prezentată este un basm (temă, structură, formule tipice, motive, personaje, amestec de realism și fabulos);
- materialul elaborat să nu depășească două pagini;
- timpul de prezentare să fie de 10 minute (aproximativ), în cazul unui răspuns oral.

7. Demonstrați, într-o compoziție, că drumul parcurs de Harap-Alb este unul inițiatic. Sprijiniți-vă argumentația pe textul literar al lui Ion Creangă.

8. Argumentați, valorificând textul literar, că în narațiunea *Iapa lui Vodă* (din volumul *Hanu-Ancuței*) Mihail Sadoveanu a folosit tehnica narativă a „povestirii în ramă".

9. Citiți și o altă povestire magică – decât cea pe care o propune manualul – din opera lui Vasile Voiculescu. Întocmiți un referat pe tema „Magicul în povestirile lui Vasile Voiculescu", pe care să-l susțineți în fața colegilor. Organizați, apoi, o dezbatere pe baza celor prezentate.

10. Revedeți scena confruntării dintre Lăpușneanu și soția sa, din capitolul al II-lea al nuvelei *Alexandru Lăpușneanul*. Demonstrați curajul doamnei Ruxanda de a înfrunta un om impulsiv și de a-i reproșa cruzimea și ipocrizia.

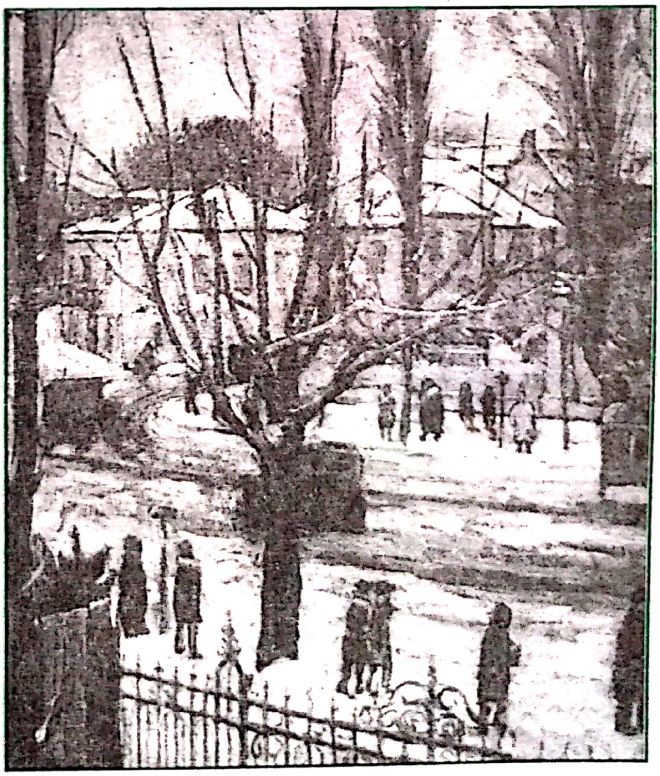
11. Selectați din textul nuvelei *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu acele secvențe care pot să reconstituie portretul lui Dionis și comentați-le. În ce măsură îi seamănă acest personaj poetului la vârsta adolescenței? Motivați-vă răspunsul.

12. Prezentați-i pe Ghiță și pe Lică Sămădăul, eroii nuvelei *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, subliniind elementele caracterologice care-i diferențiază.

13. Alegeți unul dintre scriitorii studiați în primul semestru, eventual cel care v-a plăcut cel mai mult. Prezentați-i opera într-un scurt eseu nestructurat, incluzând argumentele estetice și personale ale opțiunii voastre. Găsiți un titlu potrivit pentru această lucrare.

14. Realizați un eseu având ca temă „Dezumanizarea – consecință a lăcomiei de câștig", referindu-vă la nuvelele studiate: *În vreme de război* de Ion Luca Caragiale și *Moara cu noroc* de Ioan Slavici.

Marius Bunescu, *Iarna în București*



Scanned with OKEN Scanner

EVALUARE SEMESTRIALĂ
LIMBĂ ŞI COMUNICARE

1. Definiţi noţiunea de arhaism. Care sunt cauzele ieşirii din uz a unor cuvinte, motiv pentru care ele sunt eliminate din vocabularul curent al unei epoci sau dobândesc sensuri noi?

2. Identificaţi arhaismele din textul următor. Explicaţi-le printr-un sinonim. Care este rolul stilistic al utilizării acestor arhaisme?

„Jăluitorul luă punga şi ieşi plin de încredere că a scăpat numai cu cele douăzeci de rubiele ce desese sameşului; dar se amăgea, căci abia ce ieşi din cancelaria hătmăniei, fu înconjurat de condicari, logofeţi, iamaci şi slujitori...“ (Nicolae Filimon)

3. Optaţi pentru varianta literară din următoarele serii de cuvinte. În care dintre ele există numai regionalisme?

a) aista, îştia, colb, barabulă, firfiric, iatagan;

b) niţel, iele, birău, chiatră, ghine, postolnic;

c) copârşeu, curechi, raclă, pâclă, păpuşoi, tapangea.

4. Imaginaţi-vă că sunteţi contemporani cu Eminescu, Slavici şi Caragiale, în perioada în care erau redactori la „Timpul“. Realizaţi un interviu cu unul dintre ei şi daţi-i un titlu adecvat. Formulaţi cinci întrebări şi răspundeţi, ţinând seama de personalitatea scriitorului pe care l-aţi ales.

5. Alcătuiţi o compoziţie gramaticală (de o pagină), în care să folosiţi cuvinte care şi-au schimbat categoria lexico-gramaticală, după cum urmează:

– substantive provenite din infinitivul lung;
– substantive provenite din participiu;
– substantive provenite din adverbe;
– adjective provenite din participiu şi gerunziu;
– adverbe provenite din substantive;
– conjuncţii provenite din conversiunea adverbelor relative.

6. Identificaţi prepoziţiile şi locuţiunile prepoziţionale din următorul text, precum şi părţile de propoziţie între care se stabileşte relaţia de determinare: *„Sfârşind această deşănţată cuvântare, merse în mijlocul bisericii şi, după ce se închină iarăşi, se întoarnă spre nord, în faţă, în dreapta şi în stânga...“*(Costache Negruzzi)

„Şi eu trec de-alung de maluri.“ (Mihai Eminescu, *Lacul*)

„Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.“ (Mihai Eminescu, *Glossă*)

7. Comparaţi sensul fundamental al cuvintelor subliniate cu cel rezultat din context; comentaţi efectul stilistic obţinut: *„frica **rece** începu a **rătăci** prin sufletul boierului ca o mână care **se târăşte** prin întuneric...“* (Mihail Sadoveanu)

8. Stabiliţi care conjuncţii sunt coordonatoare şi care subordonatoare; precizaţi rolul lor în text:

„Din două una: ori tu eşti amestecat în trebile aceste, şi atunci nu e bine, ori nu eşti amestecat şi nu ştii să te fereşti de oamenii răi, şi atunci iar nu e bine...“ (Ioan Slavici)

9. Alcătuiţi o scurtă naraţiune în care să folosiţi, pe rând, cuvintele *şi, iar, nici, ba,* cu rol de conjuncţii şi cu valoare de adverbe.

10. Corectaţi greşelile de acord din construcţiile următoare. Precizaţi natura acestor greşeli şi condiţiile care le generează.

Nedreptăţile ***ale cărei*** victimă ai fost vor fi date în vileag.

Părinţii mei fac parte dintr-o generaţie ***a cărui*** entuziasm nu a scăzut.

Jean Al. Steriadi, *Chivuţele în Piaţa Mare* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al III-lea

Romanul

Romanul tradiţional

Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi...*

Romanul realist

Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor*

Romanul simbolic

Mihail Sadoveanu, *Baltagul*

Romanul istoric

Mihail Sadoveanu, *Zodia Cancerului...*

Romanul modernist

Camil Petrescu,
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

Romanul subiectiv

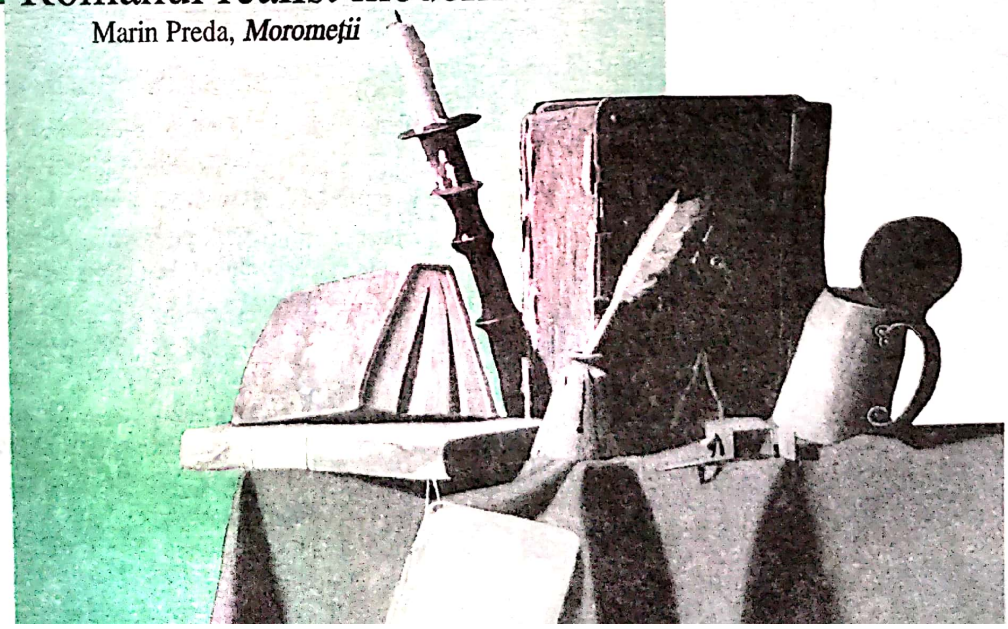
Hortensia Papadat-Bengescu,
Concert din muzică de Bach
Mircea Eliade, *Nuntă în cer*

Romanul clasicizant

G. Călinescu, *Enigma Otiliei*

Romanul realist modern

Marin Preda, *Moromeţii*



Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Romanul

definiţie,
caracteristici,
clasificare,
reprezentare în literatură

● Termenul provine din fr. *roman* (atestat în Franţa începând din a doua jumătate a secolului al XII-lea).

Romanul este o scriere epică în proză, deschisă modificărilor de structură şi îmbogăţirilor de conţinut. Definirea termenului evoluează o dată cu istoria speciei şi în raport cu epoca şi cu dezideratele estetice ale fiecărui moment cultural.

Ajuns astăzi, în mod incontestabil, cel mai frecventat tip de proză literară, romanul a avut o traiectorie plină de sinuozităţi. Originea lui e greu de precizat, amintind de amploarea narativă a epopeii. Abia la sfârşitul secolului al XIII-lea devine o specie exclusiv în proză. Până în secolul al XVIII-lea, a fost considerat preponderent ca o literatură de divertisment.

Fiecărei perioade îi este specific un anumit gen de roman:

– Renaştere – romanul alegoric, picaresc/eroic-galant, psihologic, comic, realist – secolul al XVII-lea;

– secolul al XVIII-lea – de aventuri, sentimental, epistolar;

– secolul al XIX-lea – realist, naturalist – (experimental), comportamentist, eseistic, parabolic, existenţialist, noul-roman (de exemplu, fantastic).

Astăzi, romanul are un ascendent asupra celorlalte specii epice. Într-o perioadă în care graniţele dintre genuri şi opere literare se estompează, romanul se dovedeşte scrierea cu cele mai mari disponibilităţi, cu cea mai mare deschidere către sondarea universului existenţial şi către experimentarea unor tehnici narative.

Definiţie. Romanul este specia literară aparţinând genului epic, în proză, cu acţiune complexă şi de mare întindere, desfăşurată pe mai multe planuri, cu personaje numeroase şi intrigă complicată.

Caracteristici:

– romanul are o structură narativă amplă;

– permite desfăşurarea subiectului în planuri paralele;

– combină nuclee narative distincte;

– foloseşte un număr mare de personaje, deosebite ca pondere în ansamblul epic;

– prezintă destinul unor personalităţi bine individualizate sau al unor grupuri de indivizi;

– cunoaşte o mare varietate de forme.

Clasificarea romanului se poate face după criterii foarte diverse, nereuşind să se epuizeze varietatea formelor sale:

1. după situarea în timp a acţiunii: picaresc, eroic, istoric, contemporan, de anticipaţie;
2. după cadrul social sau geografic: urban, rural, provincial, exotic;
3. după formă de organizare epică: epistolar, jurnal, eseistic;
4. după amploarea epică: roman-frescă, saga, roman ciclic, roman-fluviu;
5. după curentul literar: romantic, realist, naturalist;
6. după ceea ce reprezintă în raport cu realitatea: alegoric, fantastic, realist, experimental, parabolic, existenţialist;
7. după respectarea cronologiei evenimentelor narate: tradiţional, modern;
8. după tehnica narativă: de tip balzacian, stendhalian, tolstoian, proustian, gidian, avangardist, postmodernist;
9. după procedeul narativ dominant: psihologic, sentimental-galant, comportamentist.

Romanul în literatura lumii

Miguel de Cervantes – ***Don Quijote***
Doamna de la Fayette – ***Principesa de Clêvés***
Alain René Lesage – ***Gil Blas***
Henry Fielding – ***Tom Jones***
Johann Wolfgang von Goethe – ***Suferinţele tânărului Werther***
Stendhal – ***Roşu şi negru***
Honoré de Balzac – ***Comedia umană*** (ciclu de romane)
Charles Dickens – ***Viaţa lui David Copperfield***
Gustave Flaubert – ***Doamna Bovary***
Feodor Mihailovici Dostoievski – ***Crimă şi pedeapsă; Fraţii Karamazov***

Scanned with OKEN Scanner

Lev Nicolaevici Tolstoi – *Război şi pace; Anna Karenina*
Emile Zola – *Germinal*
Marcel Proust – *În căutarea timpului pierdut*
André Gide – *Falsificatorii de bani*
Thomas Mann – *Muntele vrăjit*
Franz Kafka – *Procesul*
James Joyce – *Ulysse*
Albert Camus – *Ciuma*
Gabriel Garcia Márquez – *Un veac de singurătate*

Romanul românesc

Dimitrie Bolintineanu – *Manoil*; *Elena*
Nicolae Filimon – *Ciocoii vechi şi noi*
Duiliu Zamfirescu – *Ciclul Comăneştenilor*
Ioan Slavici – *Mara*
Liviu Rebreanu – *Ion*; *Pădurea spânzuraţilor*; *Răscoala*
Hortensia Papadat – Bengescu – *Ciclul Hallipilor*
Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; *Patul lui Procust*
Mihail Sadoveanu – *Neamul Şoimăreştilor*; *Baltagul*; *Fraţii Jderi*; *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*
Mircea Eliade – *Maitreyi*; *Nuntă în cer*
George Călinescu – *Enigma Otiliei*; *Bietul Ioanide*; *Scrinul negru*
Marin Preda – *Moromeţii*; *Cel mai iubit dintre pământeni*
Petru Dumitriu – *Cronică de familie*
Eugen Barbu – *Groapa*; *Princepele*
Dumitru Radu Popescu – *Vânătoarea regală*
Nicolae Breban – *Animale bolnave*
Augustin Buzura – *Orgolii*; *Vocile nopţii*
George Bălăiţă – *Lumea în două zile*
Mircea Nedelciu – *Zmeura de câmpie*
Dumitru Ţepeneag – *Hotel Europa*

CÂTEVA CONSIDERAŢII ASUPRA ROMANULUI ROMÂNESC

Romanul românesc a apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deşi, într-o accepţie lărgită, ce depăşeşte sfera speciei, *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir ar putea fi considerat drept primul roman de factură alegorică, fiind publicat în 1705.

Romanul românesc a debutat sub influenţa romantismului (M. Kogălniceanu, *Tainele inimei*, 1855; D. Bolintineanu, *Manoil*, 1855 şi *Elena*, 1862, Al. Vlahuţă, *Dan*) şi a realismului (N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, 1863). Prin Duiliu Zamfirescu *Ciclul Comăneştenilor* (1898-1910) şi Ioan Slavici, *Mara* (1906), romanul nostru evoluează spre construcţia narativă pe deplin individualizată estetic.

Capitolul al III-lea

Georgeta Năpăruş, *Prinţul*

În perioada interbelică, romanul autohton ajunge la valoarea pe care o dobândiseră la noi alte specii literare şi se sincronizează valoric şi ca formulă de creaţie cu operele româneşti, europene şi universale (Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu). Generaţia lui Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian optează pentru o literatură a trăirilor autentice, notate într-un stil confesiv de jurnal literar.

După cel de-al doilea război şi în ultimele decenii se afirmă romancieri de certă valoare: Marin Preda, Eugen Barbu, D. R. Popescu, Sorin Titel, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Fănuş Neagu, Mircea Horia Simionescu, Petru Dumitriu şi alţii.

Datorită apariţiei târzii a speciei la noi, abia la sfârşitul secolului al XIX-lea, pot fi întâlnite sporadic opinii notabile despre roman (Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu, Constantin Mille, Nicolae Iorga).

În 1919, în studiul *Creaţie şi analiză*, G. Ibrăileanu disociază tipul de roman ce vehiculează personaje şi întâmplări obiectivate de romanul care pune accentul pe analiza cauzelor psihice ale reacţiilor umane.

E. Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*) face disocierea între „subiect" (rural) şi „obiect" (urban), atribuind dezvoltarea lentă a romanului românesc preponderenţei „subiectului" asupra „obiectului", adică a „ruralului" asupra „urbanului".

Camil Petrescu, în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, din 1935, pledează pentru renunţarea la procedeele clasice ale realismului, deschizând calea experimentelor tehnice, necesare literaturii de analiză psihologică.

Scanned with OKEN Scanner

Intuiții stendhaliene și balzaciene

Nicolae Filimon

Coordonate ale vieții și operei

Nicolae Filimon s-a născut la București, în 1819, ca fiu al protopopului Mihai Filimon. Începe să studieze la școala catihetică din curtea Bisericii Enei. Se presupune că ar fi urmat și Școala Filarmonică înființată de I. Heliade Rădulescu în 1837. Ocupă funcții modeste, precum: cântăreț la Biserica Enei, unde este și epitrop (1830); funcționar la departamentul Cultelor, în 1857; o dată cu înființarea Arhivelor Statului, din 1862, este funcționar la această instituție, unde rămâne până la sfârșitul vieții. Cunoștea limbile greacă și italiană, având și noțiuni de limbă franceză.

Debutează în 1857 cu un foileton muzical în „Naționalul". A avut, de altfel, o activitate jurnalistică intensă, colaborând cu foiletoane, cronici muzicale și teatrale, articole

▶▶▶

Ciocoii vechi și noi

(fragmente)

Capitolul I

DINU PĂTURICĂ

Într-o dimineață din luna octombre, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea[1] rupt în spate; cu caravani[2] de pânză cu marginile cusute în gherghef; cu picioarele goale băgate în niște iminei[3] de saftian[4], care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră coloarea din cauza vechimei; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă; în cap cu cauc[5] de șal[6], a cărui coloare nu se putea destinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cârpit, și purtând ca veștmânt de căpetenie o fermenă[7] de pambriu[8] ca paiul grâului, căptușită cu bogasiu roșu; un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectându-se în trăsurele fației sale, lăsau să se vază până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacolile ce întâmpina în realizarea lor. [...]

– Iată odaia ce ți-am gătit pentru locuință; intră într-însa și peste un ceas voi veni să te învăț meseria de ciubucciu cu care te-a cinstit stăpânul.

Noul ciocoi așteptă până se depărtă vătaful, iar după aceea se coborî în curte și, luând o pereche de desagi în care era o colecțiune de trențe ce compuneau averea ce

---

[1] *Șamalagea* – stofă de Damasc.

[2] *Caravani* – pantaloni (n.N.F.)

[3] *Iminei* – pantofi fini din piele colorată.

[4] *Saftian* – piele de capră (mai rar de oaie sau viței) foarte subțire.

[5] *Cauc* – un fel de pălărie fără boruri, înaltă și rotundă, făcută din pâslă.

[6] *Șal* – stofă de lână.

[7] *Fermenă* – haină de stofă, scurtă până în talie, brodată cu fir sau cu mătase, pe care o purtau boierii peste anteriu.

[8] *Pambriu* – stofă de lână.

Scanned with OKEN Scanner

aducea el din casa părintească, sui scara cu repeziciunea vântului şi intrând iarăşi în camera sa îşi aşeză toate lucrurile pe la locul lor.

Camera despre care vorbim era în periferie[1] de un stânjen pătrat; într-unul din cele patru unghiuri era o vatră întocmai ca cele obicinuite la cafenelile turceşti, pe care sta un ibric colosal, încongiurat de toate părţile cu cărbuni stinşi pe jumătate. În cellalt unghi era aşezat un dulap prin ale cărui sticle se vedeau o mulţime de ciubuce de antep[2] şi de iasomie, cu imamele[3] de chihlibar limoniu; iar mai sus, pe o despărţire făcută într-adins, se vedeau o mulţime de feligene[4] pentru cafea, cu zarfurile[5] lor de argint, şi câteva chisele de dulceaţă. La extremitatea de jos a acestui dulap se zărea un lighean de argint, pe al cărui acoperământ era pusă o bucată de săpun mosc[6] în formă sferică. Lângă acest dulap era un mizerabil pat de scânduri, acoperit cu o pătură de lână albastră, iar pe pereţi erau ţintuite câteva cadre de hârtie, zugrăvite cu vopseli proaste: una dintr-însele reprezinta lupta navală de la Ceşme-Liman şi arderea flotei turceşti de către prinţul Orlof, iar pe cealaltă era desemnată asasinarea principelui Hanger[l]i de către trămisul Porţei Otomane.

Dinu Păturică dete o privire repede şi dispreţuitoare camerii sale, apoi deschise fereastra şi începu să se uite în curte. Privi cu băgare de seamă mulţimea de găini, gâşte, raţe, claponi, cocori şi călifari[7] ce furnicau prin curtea boierească, apoi se întoarse către bucătărie şi, la vederea mulţimei de tingiri de diferite capacităţi, în care se pregăteau cele mai gustoase bucate din Fanar, faţa lui se colorâ de o bucurie nedescriptibilă; iar după o reflecţiune de câteva minute, zise în sine: „Iată-mă în sfârşit ajuns în pământul făgăduinţei; am pus mâna pe pâne şi pe cuţit; curagiu şi răbdare, prefăcătorie şi iuşchiuzarlâc şi ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogăţii ca ale acestui fanariot".

Amedeo Preziosi. *Vedere din Bucureşti*

[1] *Periferie* – aici, cu înţelesul de demisol.
[2] *Antep* – varietate de vişin având lemnul parfumat.
[3] *Imamea* – capătul ciubucului prin care se trage fumul şi care avea diferite podoabe.
[4] *Feligean* – ceaşcă fără toartă.
[5] *Zarf* – suport.
[6] *Mosc* – aici, substanţă puternic mirositoare, asemănătoare la miros cu secreţia moscului, animal originar din Asia.
[7] *Califar* – soi de raţă sălbatică cu pene frumoase, ruginii sau albe pe spate şi pe aripi, şi negre-verzi pe cap,

despre istoria muzicii, note de călătorie la diferite periodice ale vremii. În 1858, publică nuvela ***Mateo Cipriani***. Tot în paginile „Naţionalului" apar fragmente din ***Excursiuni în Germania Meridională***.

Reunite într-un singur volum, în 1860, apariţia lor marchează debutul editorial al scriitorului. În 1861, publică în „Revista Carpaţilor" nuvela ***Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala***. Între 1862 şi 1863, în „Revista Română", publică succesiv capitolele romanului ***Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă***, tipărit în volum în 1863.

După o ultima apariţie publicistică – în ianuarie 1865 – în luna martie a aceluiaşi an trece în nefiinţă.

●

Nicolae Filimon a găsit în roman siguranţa tonurilor critice, fapt ce i-a permis să realizeze o creaţie viabilă estetic şi surprinzător de matură pentru epoca sa.

Deşi s-a format în atmosfera efervescentă a romantismului paşoptist, N. Filimon îşi dă adevărata măsură a talentului abia în amurgul acelei epoci literare.

Dar, cum orice asfinţit presupune, în mod necesar, un alt răsărit, deziluzia neîmplinirii viziunilor romantice creează spaţiul prielnic pentru afirmarea unei noi perspective culturale. Se simţea nevoia corectării avânturilor idealiste printr-o privire realistă asupra societăţii.

E. Lovinescu vedea în autorul primului nostru roman notabil premergătorul unui lung şir de scriitori. Până la jumătatea secolului al XIX-lea, arăta criticul modernist, literatura română fusese *„opera unei boierimi inimoase ce se străduia pentru redeşteptarea culturală."* (Văcăreştii, C. Conachi, V. Alecsandri, I. Ghica ş.a.). I.H. Rădulescu, Gh. Asachi, D. Bolintineanu s-au dovedit spirite autodidacte în efortul lor de cuprindere intelectuală.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de Anton Pann, Nicolae Filimon inaugurează seria „boemilor literari", care își va găsi continuatori entuziaști până astăzi. Într-adevăr, Filimon este, prin excelență, scriitorul boem, personaj pitoresc în tinerețea sa, care trăiește risipit, dar intens, având experiența celor mai diverse medii românești. Însă, dincolo de personajul original și curios să experimenteze, Filimon este autodidactul în ale cărui cărți se simte efortul de a-și depăși condiția și de a oferi, în substanța scrisului, o judecată cuprinzătoare asupra societății.

Nuvelistica sa descoperă căutările viitorului romancier în încercarea de a-și găsi propriul stil și, mai ales, o modalitate artistică în acord cu personalitatea sa.

Cu nuvela ***Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*** (1861), N. Filimon intră pe tărâmul prozei de observație realistă, anticipând chiar elemente de umor caragialesc. Nuvela anunță un scriitor adevărat, meritele ei artistice atestând faptul că Filimon își găsise adevărata vocație în formula epică a realismului.

Iosef August Schöefft, *Logofătul Ghica*

Abordarea textului în clasă

- Citiți în clasă „Prologul" și „Dedicația", comentați ideile desprinse în urma lecturii.
- *Prologul* este *o fiziologie*, în sensul pe care l-au dat M. Kogălniceanu și C. Negruzzi acestui termen, adică o „fișă morală", un portret psihologic. Identificați în „Prolog" trăsăturile ciocoiului. Le regăsiți în portretul lui Dinu Păturică?
- Primul dintre cele 32 de capitole ale romanului poartă numele protagonistului. Ce vă sugerează numele de „Păturică"? Identificați secvența în care Filimon îl înfățișează pe Dinu Păturică, stabilind relațiile între trăsăturile sale fizice și cele morale.
- Privită în ansamblu, acțiunea romanului urmează o evoluție circulară, prezentând două destine paralele: Dinu Păturică și Andronache Tuzluc. Evidențiați caracterul reprezentativ al acestor personaje pentru tipul social al parvenitului.
- Sub influența viziunii romantice, Filimon opune personajelor pozitive pe cele negative. Alegeți-vă doi eroi antitetici din acest roman și caracterizați-i.

Repere de interpretare

La confluența unor epoci și stiluri diferite

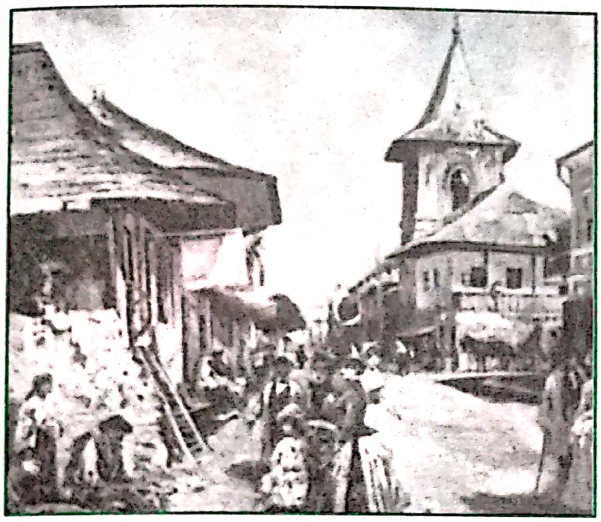
Scriere în nenumărate privințe exemplară pentru istoria romanului românesc, romanul *Ciocoii vechi și noi* vedea lumina tiparului, în volum, în 1863. M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, G. Baronzi ș.a. publicaseră scrieri modeste sub raportul valorii artistice, dezvăluind însă intenția prozatorilor români de a realiza, în spațiul național, opere similare celor străine, răspândite la noi în original sau prin traduceri (Eugène Sue, Paul Féval).

Devenirea romanului românesc a fost marcată de o evoluție mai lentă în comparație cu speciile genurilor liric și dramatic. Explicația rezidă, poate, în complexitatea acestui tip de literatură. Analizând fenomenul din punct de vedere socio-literar, putem identifica unele cauze ale proliferării romanului de slabă calitate în perioada de până la Filimon. „Romanțurile", cu acțiuni artificiale și personaje plate, unilaterale, cultivând misterele, răsturnările senzaționale de situație, neverosimilul întâmplărilor, nu surprindeau în nici un fel caracteristicile psihosociale ale epocii la care se raportau. Idilismul lor factice era supărător prin contrastul cu realitatea.

Așa cum autorul însuși precizează în „Prolog", el intenționa să înfățișeze tipul ciocoiului „*în deosebitele faze prin care el a trecut în secolul nostru* (a se înțelege secolul al XIX-lea, n.n), *de la ciocoiul cu anteriu și călămări la brâu al timpilor fanarioți, până la ciocoiul cu frac și mănuși albe din zilele noastre*". Romanul reușește să oglindească numai prima categorie a parvenitilor, alcătuită din ciocoii vechi, cei contemporani scriitorului urmând să fie evocați într-o a doua parte a romanului, care nu a mai apărut.

Compozițional, romanul cuprinde 32 de capitole, cu titluri clasice sau

Scanned with OKEN Scanner



Theodor Aman, *Bărăția din Câmpulung*

romantic-antitetice: „Dinu Păturică", „Postelnicul Andronache Tuzluc", „Românul şi fanariotul", „Chera Duduca", „Educaţiunea ciocoiului", precedate de o „Dedicaţie" şi un „Prolog", acesta din urmă constituind „fişa fiziologică" a ciocoiului. Epilogul desăvârşeşte impresia de operă închisă, străină de orice echivoc, construită după modelul tradiţional.

Tipul parvenitului

Ion Ghica a evocat cu respect personalitatea scriitorului în epistola *Şcoala acum cincizeci de ani* din volumul memorialistic *Scrisori către Vasile Alecsandri*. Ghica îl aprecia în ipostaza de observator social şi de moralist echilibrat, semnalând deficienţele cu obiectivitate, *„fără patimă, nici interes sau venin"*, scopul criticii fiind *„ca să îndrepte, iar nu pentru ca să descurajeze"*. Nuvelele şi romanele sale formează *„o colecţiune de tablouri adevărate şi vii ale obiceiurilor şi moravurilor noastre din epoca de tranziţiune"*. Evitând subiectele idilic-amoroase ori mirajul evocărilor istorice romanţate, Filimon a descris epoca fanariotă, ce a sufocat civilizaţia autohtonă mai bine de un secol. Echivalând cu o veritabilă degradare a vieţii sociale şi a moralei umane, suprapunând decrepitudinii inconştiente a unora parvenitismul afişat cu ostentaţie al altora, fanariotismul a reprezentat un moment al decadenţei în istoria naţională. Corupţia, falsul patriotism, mimarea unei ascendenţe nobile, favoritismul, îmbogăţirea prin fraudă şi spolierea celor săraci, imoralitatea, politicianismul i-au oferit prozatorului o variată colecţie de vicii omeneşti.

„Dedicaţia" şi „Prologul" definesc prototipul ciocoiului, trăsăturile lui caracteristice şi rolul său malefic în viaţa socială şi politică a ţării. Prozatorul anticipează derularea faptelor, analizând lucid efectele dezastruoase ale proliferării clasei ciocoilor într-o societate care intenţiona să-şi remodeleze structurile învechite: *„El este totdeauna şi în orice ţară un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat cu o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale."* Este chiar portretul esenţializat al protagonistului, Dinu Păturică. Provenind dintr-o familie obscură, acesta a încercat să-şi facă un rost în casa bogatului parvenit Andronache Tuzluc, favorit al lui Caragea-Vodă. În locuinţa acestuia, după modelul slugilor necinstite, îşi face ucenicia şi învaţă cele mai eficiente metode pentru a fura averea stăpânului. Aparent supus, este linguşitor

Capitolul al III-lea

„Amorul de patrie, libertatea, egalitatea şi devotamentul sunt vorbele sacramentale ale ciocoiului, pe care le rosteşte prin adunări publice şi private; dar aceste virtuţi cetăţeneşti, de care face atâta pompă, nu sunt decât treptele scării pe care voieşte a se sui la putere; şi uneori, când ele nu-i servă de ajuns, el aleargă la străini şi primeşte de la dânşii posturi în ţara sa."

Prolog – *Ciocoii vechi şi noi*

Referinţe critice

„[...] Păturică nu este un simplu şi vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii. [...] Esenţialul este că toată energia lui Păturică rămâne intactă, aspiraţia lui la înălţare neavând nici o oprire..."

„[...] Ciocoii vechi şi noi e un mic roman stendhalian [...], iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. De altfel şi opera lui Balzac este plină de parveniţi, de ambiţioşi, însă Filimon se complace la modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete şi exploziile ambiţiei."

G. Călinescu

La curtea voievodului Alexandru Moruzi (miniatură din Condica mănăstirii Radu Vodă, 1794)

Scanned with OKEN Scanner

Dicţionar de termeni literari

● **Fiziologie**. Termenul provine din fr. **physiologie** (cf. gr. **physis** – „natură", **logos** – „vorbire") şi desemnează specia literară constând în observarea şi studierea obiectivă a unui caracter, a unei situaţii semnificative din punct de vedere social, moral şi psihologic. În literatura română au scris fiziologii C. Negruzzi şi M. Kogălniceanu.

● **Realismul.** Desemnează concepţia artistică, literară, conform căreia artistul nu trebuie să idealizeze realul, ci, dimpotrivă, să-l observe aşa cum este, să-l înfăţişeze obiectiv, ţinând seama de veridicitate, cauzalitate, tipicitate şi de caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacţiilor psihice şi al detaliilor. Sensurile conceptului s-au îmbogăţit începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Fără să neglijăm coexistenţa elementelor clasice, romantice şi mai târziu naturaliste, opere precum ***Ciocoii vechi şi noi*** de N. Filimon, ***Moara cu noroc*** de I. Slavici, ***Ion*** de L. Rebreanu, ***Enigma Otiliei*** de G. Călinescu, ***Morometii*** de M. Preda sunt câteva dintre exemplele care ilustrează existenţa unui puternic **realism** românesc.

● **Tip.** Termenul desemnează personajul care întruneşte în modul cel mai expresiv trăsăturile, caracterele esenţiale ale indivizilor din categoria pe care o reprezintă (din fr. **type**, lat. **typus**, gr. **typos** – „model, tip").

Iosef August Schöefft, *Portret de femeie*

şi viclean, se infiltrează în viaţa postelnicului, îi află slăbiciunile şi profită de pe urma lor. Incapabil să-şi realizeze o stare materială prosperă prin efort propriu, ciocoiul se asociază cu samsarii (chir Costea Chiorul) şi curtezanele (chera Duduca), pentru a-şi jefui mai eficient stăpânul. Averea, o dată obţinută, îi trezeşte ambiţii sociale, parvenitul cumpărându-şi rangurile boiereşti râvnite şi căsătorindu-se cu fosta amantă a lui Tuzluc şi partenera lui de escrocherii. O falsă familie, întemeiată exclusiv pe cointeresarea materială şi promovarea socială, se dezorganizează uşor, fiind nepăsătoare faţă de educaţia şi soarta copiilor. Ei sunt crescuţi laolaltă cu slugile îmbătrânite în rele, ajung corupţi de la o vârstă fragedă, îşi detestă părinţii şi îşi ratează destinele.

Abandonat în ocna unde îşi ispăşea păcatele şi crimele (renegarea tatălui său, ruinarea lui Tuzluc, amestecul în asasinarea lui Tudor Vladimirescu, jefuirea şi schingiuirea ţăranilor de pe moşiile furate), Păturică află că Duduca îi abandonase copiii şi fugise cu un turc, care, ulterior, o va omorî din pricina infidelităţii.

La vârsta maturităţii, ciocoiul şi-a propus să ajungă om de stat. Incultura şi aroganţa îl împiedică să aibă clarviziune politică, iar demagogia îl face să laude toate doctrinele *„ca să le poată exploata deodată în folosul său"*. Orator abil şi capabil să rostească fraze meşteşugite, el le vorbeşte cetăţenilor numai despre *„amorul de patrie, libertate, egalitate şi devotament"*. După ce masca ipocriziei nu mai este necesară, parvenitul arată lumii întregi *„mizerabila şi uricioasa nuditate"* a unui suflet josnic. Asprită de umilinţele îndelungate, inima sa *„devine incapabilă de orice simţământ frumos şi uman"*.

Libertatea presei îl irită, căci îi dezvăluie viciile şi faptele necinstite, împiedicându-l să-şi desfăşoare speculaţiile. Ajuns la putere, împarte funcţiile publice unor oameni de nimic ca şi el, formând împreună o reţea inextricabilă de indivizi corupţi, care profită până la exasperare de pe urma cetăţenilor oneşti: *„Iată tipul ciocoiului din toate ţările şi mai cu seamă din ţara noastră, unde lumea adevăratei civilizaţiuni n-a risipit încă norii cei groşi ai ignoranţei şi ai depravaţiunii"*.

Având capacitatea de a generaliza faptele prezentate şi intuiţii psihologice de analist remarcabil, Filimon a conturat portrete umane clasice, repartizate în perechi antitetice, după metoda romantică: arivistul – omul de merit (Dinu Păturică – vătaful Gheorghe), parvenitul – boierul de neam (Andronache Tuzluc – banul C.), curtezana cinică – femeia ingenuă (Chera Duduca – Maria C.), domnitorul fanariot – voievodul

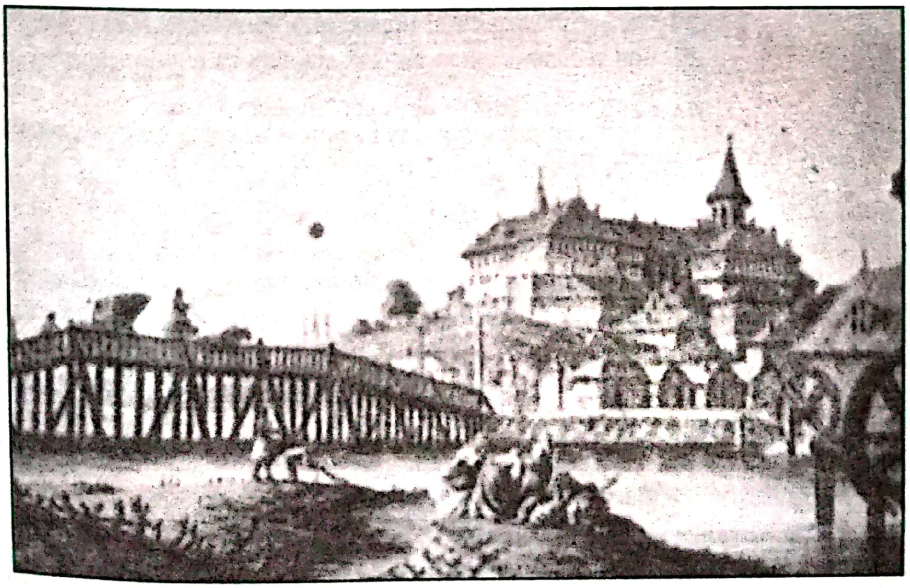
Scanned with OKEN Scanner

patriot (Gheorghe Caragea – Grigore Ghica). Propunându-şi să contureze un segment social concret – ilustrat de cadrul real în care ciocoiul face eforturi să parvină –, „romanţul original" al autorului se afirmă şi ca o **creaţie realistă**, în care se urmăreşte atent detaliul de epocă. Acest fapt îi asigură romanului **caracterul monografic** şi îl determină pe criticul Şerban Cioculescu să-l catalogheze drept „arhivistic", mai ales că N. Filimon lucrase la Arhivele Statului. Includerea documentului în textul epic constituie o metodă narativă extrem de modernă, prozatorul anticipându-i pe scriitorii interbelici şi chiar pe cei contemporani.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o schiţă de portret al lui Dinu Păturică în 30 de rânduri (maximum), relevând trăsăturile fizionomice în relaţie cu cele morale.
- După indicaţiile autorului, un arhitect ar putea reconstitui imaginea capitalei din acea vreme. Scrieţi o compoziţie cu tema *„Bucureştii de altădată"*, pornind de la realităţile prezentate de Filimon în romanul său.
- Presupuneţi că trăiţi în vremea lui Caragea-Vodă şi că sunteţi jurnalist la o publicaţie a vremii. În această calitate, realizaţi un articol despre un eveniment cultural al epocii prezentate de N. Filimon în romanul său.
- Imaginaţi-vă că sunteţi cronicar dramatic. Participaţi la prima reprezentaţie de teatru în limba română, organizată din iniţiativa domniţei Ralu. Remarcaţi printre spectatori trei personaje feminine: domniţa Ralu, Chera Duduca, Maria C. Conturaţi-le portretul într-o cronică a acestui eveniment.
- În spiritul viziunii realiste, scriitorul N. Filimon îşi dovedeşte omniscienţa. Elaboraţi un eseu având ca temă perspectiva narativă. Scoateţi în evidenţă dubla valenţă a intruziunii naratorului: dezambiguizarea naraţiunii (povestitorul se simte obligat să explice întâmplările); naratorul este o instanţă morală, care emite judecăţi, demersul său are conotaţii etice.

Imagine din Bucureşti, secolul al XVIII-lea (gravură de epocă)



Mărturisiri

„Aceia care l-au cunoscut pierdeau un prieten, un amic sincer, îndatoritor, totdeauna vesel şi voios, totdeauna mulţumit cu puţinul ce câştiga prin munca şi talentul său; caracter independent, nu s-a căciulit niciodată la nimeni, ura şi dispreţuia lipsa de demnitate şi linguşeala; modest până la a roşi când auzea laude pentru scrierile sale, n-a bănuit niciodată că era un scriitor de mare merit."

Ion Ghica despre N. Filimon,
în *Scrisori către Vasile Alecsandri*

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
- N. Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Editura Minerva, Bucureşti, 1980
- T. Vianu, ***Începuturile realismului – N. Filimon***, în ***Arta prozatorilor români***, Editura Minerva, Bucureşti, 1966

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Numeralul

Gheorghe Petrașcu, *Casă la Târgoviște*

În gramatica tradițională, ***numeralul*** este prezentat ca partea de vorbire flexibilă cu ajutorul căreia se redă ideea de număr definit; ceea ce caracterizează numeralul este organizarea exprimării acestei idei în serii numerice, teoretic infinite, care pornesc întotdeauna de la unitate: *unu, doi, trei,... n.*

Seriile numerice utilizate de vorbitor pot exprima simpla determinare numerică, și atunci gramaticile vorbesc de **numerale cardinale**, sau pot exprima ordinea numerică, și atunci avem a face cu **numerale ordinale**.

În funcție de indicații cantitative speciale, **numeralele cardinale** se clasifică în:

a) **cardinale propriu-zise** (cele care exprimă o noțiune numerică strictă: „Sunt *cinci* degete la o mână.");

b) **colective** (numărul este considerat ca un grup: „*amândouă* mâinile"; „au plecat *tușsase*");

c) **fracționare** (exprimă o parte dintr-un întreg: „*Doimea* este mai mare decât *pătrimea.*");

d) **multiplicative** (exprimă creșterea cantitativă determinată a obiectelor și acțiunilor: „Muncește cu forțe *înzecite*, de aceea a câștigat *dublu.*");

e) **distributive** (exprimă repartizarea și gruparea numerică a obiectelor: „S-au așezat în bănci *câte doi.*");

f) **adverbiale** (exprimă o repetiție: „A dat examenul *de două ori.*"; „Am citit *o dată, de două ori,* și tot n-am înțeles nimic.")

Observație

Numeralul o *dată* se poate confunda cu substantivul *o dată* și adverbul de timp compus *odată.* Contextul ne ajută să le distingem.

„Ți-am scris *o dată*" (nu de două ori) – *numeral;*

„Am scris *o dată* memorabilă în carnetul meu" – *substantiv;*

„Ți-am scris *odată* (cândva), dar am uitat când" –*adverb.*

Atenție! *O dată cu; o dată ce* sunt locuțiuni prepoziționale, ale căror componente se scriu despărțit.

Numeralele ordinale exprimă ordinea numerică a obiectelor. Ele se formează – în afară de *întâiul, întâia* – de la numeralele cardinale precedate de articolul posesiv *al, a,* urmate, la masculin și neutru, de articolul hotărât propriu-zis *-le* și de particula enclitică *-a (al treilea; al patrulea)*, iar la feminin, de articolul enclitic *-a (a șasea; a zecea).*

Așadar: „*Al treilea a câștigat, al patrulea a pierdut.*"

„*A șasea* ajunge acum la finalul cursei, *a zecea* abia se zărește."

Observații:

– Când stă în urma substantivului, numeralul *întâi* este totdeauna nearticulat: clasa *întâi*, nu clasa *întâia.*

– Sinonim cu *al doilea,* este întrebuințat (rar) neologismul *secund* (căpitan *secund*; sinonim cu *al treilea* apare (rar) *terț* (*terța* persoană).

– Lui *primul, prima* i se opun adjectivul *ultimul, ultima* și locuțiunea adverbială *cel / cea din urmă.*

Au **valori expresive**:

– numeralele cardinale întrebuințate cu „valori neprecise" când exprimă aproximația numerică, depășind cifra rotundă;

Exemplu: „Ia poftim... de-ți lua din masa noastră oleacă de gustare ș-*un* pahar, *două* de vin." (I. Creangă)

– numeralele *zece, sută, mie*, în forme de plural, când nu precizează valoarea numerică;

Exemplu: „Și căi de *mii* de ani treceau / În tot atâtea clipe." (M. Eminescu)

Scanned with OKEN Scanner

– numeralele substantivate;

Exemplu: *„Zecile mărită secile,*
sutele mărită slutele,
miile mărită urgiile.“ (Proverb)

– numeralele ordinale folosite cu sens adverbial.

Exemplu: *„Al doilea*, să-i spunem prietenului nostru că e vrednic.“ (M. Sadoveanu)

Observații:

– Se scrie și se pronunță: *paisprezece, șaisprezece, șaizeci*, nu: patrusprezece, șasesprezece, șasezeci sau paișpe, șaișpe.

– Se scrie și se pronunță corect: *secolul al XIX-lea, clasa a X-a, clasa întâi.*

– Nu este corectă scrierea și pronunțarea numeralelor ordinale fără articolul posesiv *a* înaintea numeralului, când acesta stă după un substantiv feminin; de exemplu: „clasa treia“ în loc de „clasa *a treia*“, forma corectă.

– Corect este *ora douăsprezece*, nu „ora doisprezece“.

Exerciții. Aplicații

1. Recunoașteți numeralele și precizați felul lor:

„O societate filarmonică se înființă. Fondatorii ei fuseseră I. H. Rădulescu, I. Câmpineanu și C. Aristia. Cel dintâi contribuia cu doi galbeni pe lună; cel de-al doilea, cu patru galbeni pe lună; iar Aristia, cu un galben pe lună și îndatorirea de a da lecțiuni câte șase ore pe fiecare zi.“

(N. Filimon)

2. Precizați când „o dată“ se scrie în două cuvinte și când într-unul. Dați câte două exemple pentru fiecare situație.

3. Dați două exemple de numerale multiplicative, trei de numerale distributive, cinci de numerale adverbiale, toate în scurte propoziții.

4. Arătați care formă de exprimare este conformă normelor limbii literare:

Am ajuns la etajul doi (II sau *al doilea). Am citit până la capitolul patru (IV* sau *al patrulea). Se află pe locul întâi (prim* sau *unu). Stau în banca întâia (întâi).*

5. Identificați numeralele din textele de mai jos și arătați felul lor:

a) *„L-a scris o dată, l-a scris de două ori, de zece, de o sută de ori și cu cât mai mult îl scria, cu atât mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie…“*

(I. Slavici)

b) *„[…] atunci zmucește vârtos spre mal, și ai să scoți o mulțime de pește; poate îndoit și întreit decât am scos eu.“*

(I. Creangă)

6. a) Construiți contexte în care să existe numerale colective cu valoare adjectivală.

b) Formați patru propoziții în care să apară câte un numeral colectiv cu valoare substantivală.

7. Identificați numeralele din textele următoare și arătați felul lor și ce valoare morfologică are fiecare (nominală sau adjectivală):

a) *„ – A! eu nu dorm niciodată în tren, zise negustorul… Știți, umblu cu bani... Pungași...*

– Eu, drept să-ți spun, nu m-am gândit niciodată. S-o fi întâmplat așa o dată.

– Numai o dată?

– În clasa întâia?

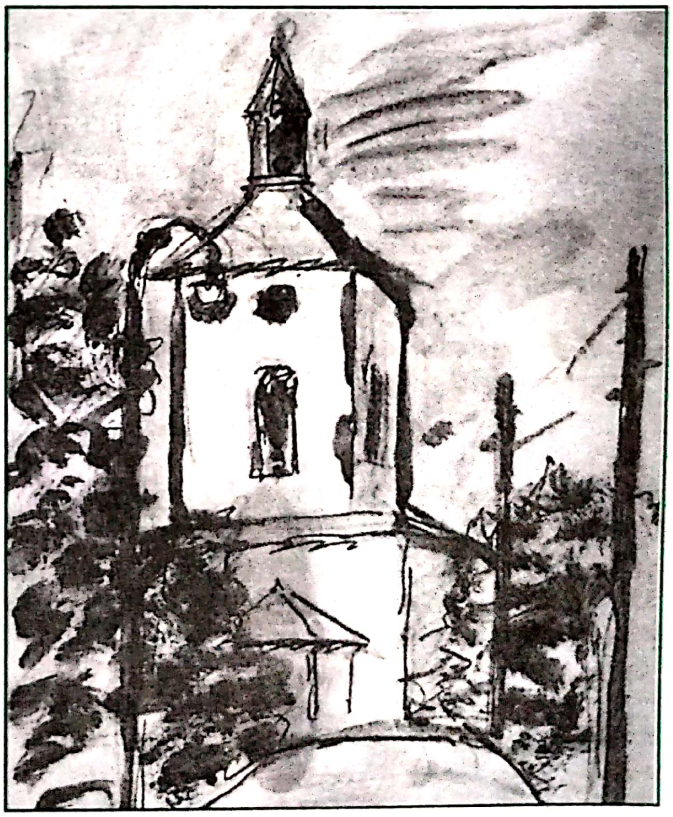
– Tocmai în clasa întâia, firește, zice negustorul...

– Mă rog, zice provincialul – trenu ăsta se mai oprește undeva până la Ploiești?

– Da... la Periș, două minute.“ (I.L. Caragiale)

b) *„Amândoi începură să izbească tăcuți și nu se opriră decât după un timp îndelungat. În amândouă părțile făcuseră în salcâm câte o tăietură adâncă și albă […] și încă o dată un cocoș cântă prelung. Când sfârși, în clipa următoare satul răsună a două oară cu o alarmă nesfârșită de glasurile celorlalți cocoși.“* (M. Preda)

Theodor Pallady, *Biserica 40 de Sfinți, Iași*



Scanned with OKEN Scanner

Tragismul - reprezentativ pentru condiția umană

Liviu Rebreanu

coordonate ale vieții și operei

Liviu Rebreanu reprezintă pentru cultura modernă cel dintâi romancier de anvergură, care a dat la iveală, în 1920, romanul ***Ion***, încheind cu viziunea idilic-patriarhală asupra vieții rurale autohtone, impusă până atunci de mișcarea literară semănătoristă. De la debutul din 1908 (cu nuvela ***Codrea*** în revista „Luceafărul") până la apariția memorabilă a romanului ***Ion***, vreme de doisprezece ani, nuvelistul n-a reușit să se impună ca o voce artistică notabilă în peisajul literaturii românești din epocă, unii critici (Eugen Lovinescu, de pildă) respingându-i în bloc proza scurtă și apreciindu-i doar opera romanescă. Această opinie critică era exagerată dintr-o dublă perspectivă: pe de o parte, fiindcă Rebreanu s-a maturizat ca romancier prin îndelungatul exercițiu nuvelistic, așa cum au procedat mulți alți scriitori de marcă; pe de altă parte,

▶▶▶

Pădurea spânzuraților

(fragmente)

Apostol Bologa se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului.

Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strângea țeasta ca și când i-ar fi fost mult prea strâmtă și îndesată cu sila.

O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șireang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întârâtă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă... Încercă să întoarne capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osândit parcă îl fascinaseră cu privirea lor dispreţuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă. [...]

Svoboda, fără să-l privească, lepădă îndată mantaua și rămase într-o haină civilă cu gulerul răsfrânt, care-i lăsa gol gâtul alb, subțire și lung.

Pe urmă scoase pălăria, își netezi părul pe frunte și sărută lacom crucea din mâna preotului, închinându-se repede... Se uită împrejur o clipă, puțin uluit, ca și când ar fi uitat ceva.

Apoi, cu o licărire de bucurie, își aduse aminte și se sui pe scăunelul de lângă stâlpul de brad.

Cu privirea lucitoare, cu fața albă și luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare. [...]

Preotul îi mângâie părul umed, îngânând:

– În mijlocul tuturor ispitelor vieții, ai rămas fiul părintelui tău, Apostole! N-ai uitat învățăturile lui, ci le-ai purtat pururea în sângele tău fierbinte... Ți-aduci aminte cum ne spunea, de câte ori venea spre Năsăud, serios și impunător, parc-ar fi vorbit cu niște bărbați: „Niciodată să nu uitați că sunteți români!"...? Vijeliile vieții îndoaie sufletul omului, dar nu pot smulge dintr-însul rădăcinile cele nepieritoare!... Plăcut

Scanned with OKEN Scanner

Imagine din filmul *Pădurea spânzuraților* (1964), în regia lui Liviu Ciulei

este Domnului-Dumnezeului nostru acela care se jerfește de bunăvoie pentru neamul părinților săi și pentru credința lor în vecii vecilor!

Când deschise iar ochii, se pomeni lângă stâlp. Mâna dreaptă atinse întâmplător lemnul rece și umed ca pielea de șarpe. Se scârbi și începu să-și șteargă umezeala pe dunga pantalonului. [...]

... În stânga, la marginea gropii, un coșciug de brad, gol, descoperit... Capacul, cu o cruce neagră la mijloc, zăcea alături de o cruce mare de lemn, pe care scria, cu slove strâmbe: Apostol Bologa... Numele i se părea străin și se întrebă aproape supărat: „oare cine să fie Apostol Bologa?"

Apostol se urcă pe scaun și se lovi cu capul de ștreangul ce atârna de sus.

Pălăria i se înfundase pe ochi. O scoase și o aruncă în groapă. În aceeași clipă izbucni un plâns gros, desperat, nestăpânit. „Cine plânge?" se gândi Bologa. Klapka se bătea cu pumnii în piept.

Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul țintuit cu puține stele întârziate.

Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui.

Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...

Abordarea textului în clasă

- Rezumați, oral, subiectul romanului *Pădurea spânzuraților*.
- Interpretați controversa de idei, produsă la popota diviziei, între ofițerii de origini etnice diferite (Partea I, cap. al IV-lea).
- Descrieți tehnica narativă a „flash-back"-ului, cu ajutorul căreia naratorul reconstituie – pentru cititor – momente-cheie din viața protagonistului anterioară înrolării sale.
- Justificați folosirea de către scriitor a tehnicii simetriei narative între debutul romanului (execuția lui Svoboda) și sfârșitul acestuia (execuția lui Apostol Bologa).
- Motivați indecizia și imaturitatea eroului principal prin relaționare cu: ocrotirea maternă în exces, frecvența crizelor religioase și superficialitatea legăturii sufletești cu Marta.

deoarece s-a observat cristalizarea unor teme predilecte în gândirea estetică a autorului, abordate lapidar în nuvele și dezvoltate ulterior în romane. Asemenea nuclee epice recurente pot fi identificate în mai multe scrieri: nuvela ***Ofilire***, având în centrul ei fata credulă pe care un flăcău viclean a înșelat-o în visul său de iubire, prefigurând destinul Anei Baciu; nuvela ***Răfuiala***, dezvoltând motivul flăcăului care-și ucide rivalul în dragoste, când înțelege că nevasta nu l-a iubit, deși s-a măritat cu el, anticipând relația tensionată dintre Ion al Glanetașului și George Bulbuc; nuvela ***Proștii***, referindu-se la nemulțumirile latente ale țărănimii spoliate până la ruinare, izbucnind amplu în ***Răscoala***; nuvela ***Catastrofa***, analizând dezacordul produs între datoria militară și conștiința individuală, bazată pe cea a apartenenței etnice, conducând la drama psihologică a omului confruntat cu legile nemiloase ale războiului. Conflictul dintre David Pop și plutonierul care l-a ucis, pentru că trăsese cu mitraliera în frații de neam, va fi reluat în ***Pădurea spânzuraților***. L. Rebreanu a inaugurat, astfel, seria operelor dedicate, în epocă, conflictelor armate dintre popoare, fiind urmat de: Hortensia Papadat-Bengescu (***Balaurul***), Cezar Petrescu (***Întunecare***), Camil Petrescu (***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***) și de alții. Deși a fost consacrat mai ales ca un scriitor realist de factură rurală, după publicarea capodoperelor – ***Ion*** (1920) și ***Răscoala*** (1932), monografii ale satului românesc din Ardeal – L. Rebreanu și-a demonstrat diversitatea preocupărilor artistice și a formulelor narative adoptate, alături de plurivalența talentului epic, abordând o tematică variată: social-rurală (***Ion***, ***Răscoala***), psihologică (***Pădurea spânzuraților***, ***Ciuleandra***), istorică (***Crăișorul Horea***), erotică (***Jar***), fantastică (***Adam și Eva***), polițistă (***Amândoi***), politic-citadină (***Gorila***).

Scanned with OKEN Scanner

Tragismul conflictului narativ în romanul lui Rebreanu

Când a apărut în 1922, la numai doi ani după romanul ***Ion***, care-l și integrase pe autorul său într-o formulă literară consacratoare, ***Pădurea spânzuraților*** a surprins – deopotrivă critica și cititorii epocii – prin noutatea tematicii, îndrăzneala referințelor la un eveniment istoric abia încheiat (primul război mondial) și prin știința prozatorului de a înfățișa complexitatea psihicului uman. Precum în cazul întâiului său roman, autorul a pornit de la o sursă autentică și tragică, menționând o dramă petrecută în propria familie. Motoul cărții preciza că a fost scrisă *„în amintirea fratelui meu, Emil, executat de austro-ungari pe frontul românesc, în 1917"*.

Acțiunea romanului psihologic are drept cadru spațiul Ardealului în timpul primului război mondial, când soldații aparținând celor mai diferite etnii au fost obligați să lupte împotriva conaționalilor, pentru a servi unor țeluri imperialiste străine. Imperiul Austro-Ungar forma un stat multietnic, un conglomerat de popoare, cu interese adesea divergente, silite să se angajeze într-un conflict fratricid. Apostol Bologa, fiul unui avocat patriot din Ardeal, descendentul unei familii de moți, în care generații întregi luptaseră pentru afirmarea drepturilor populației majoritare din Transilvania, va trăi o dramă similară cu cea a miilor de soldați rămași anonimi. Aflat – ca ostaș și ca om – în imposibilitatea militară și etică de a-și ucide frații de sânge, ofițerul român va reitera refuzul crimei și gestul evadării inițiate de combatantul ceh, pe care el însuși îl condamnase la moarte. Între execuția lui Svoboda și cea petrecută în manieră identică a lui Bologa, se derulează simetric conflictul romanesc. Dintr-un judecător, nedrept la început, protagonistul întâmplărilor tragice va deveni el însuși victimă, înțelegând că e de preferat o moarte timpurie, însă demnă, alternativei de a supraviețui, degradându-se moralmente, civic și militar totodată.

Repere de interpretare

Concepția eronată a lui Bologa despre război

Romanul debutează cu o pagină descriptivă antologică, în care sunt înfățișate *„un cer cenușiu de toamnă"*, o câmpie dezolantă, *„înțepată ici-colo cu arbori arămii"*, și o spânzurătoare *„nouă și sfidătoare"*, ridicată la marginea unui sat rusesc. Doi soldați bătrâni sapă o groapă pentru viitorul condamnat la moarte și loviturile târnăcoapelor răsună lugubru, înfigându-se adânc *„în rana pământului"*. Sinistrele pregătiri de execuție îl vizează pe ofițerul ceh Svoboda, care refuzase să lupte împotriva conaționalilor săi și încercase să treacă liniile frontului, înarmat cu hărți și planuri. La execuție urmează să participe, alături de locotenentul român Apostol Bologa, și căpitanul Otto Klapka, abia transferat de pe frontul italian.

Tânărul ofițer român pregătește cu mult zel execuția condamnatului, pe care-l numește un trădător și *„o rușine pentru corpul ofițeresc"*. El consideră o onoare faptul de a fi făcut parte din Curtea Marțială care pronunțase verdictul, neînțelegând refuzul celui incriminat de a se apăra în fața instanței, socotindu-l ca pe o sfidare și *„un dispreț falnic."* Prima sa eroare a fost aceea de a nu se fi informat în profunzime despre motivațiile care l-au constrâns pe luptătorul ceh la gestul său disperat. Tânărul combatant român, lipsit de experiența vieții și pasionat de teorii utopice, susține – față de Klapka – ideea că, în timp de război *„o viață de om nu e îngăduit să primejduiască viața patriei."* El recunoaște că războiul l-a smuls de pe băncile universității, dar se autoiluzionează că numai astfel a cunoscut realitatea, pentru că doar un conflict armat este *„adevăratul generator de energii"*. Căpitanul abia transferat, fiind om mai în vârstă și cu o dramatică experiență existențială, îl avertizează ironic că, dimpotrivă, *„războiul e un ucigător de energii"*. Svoboda refuză demn orice favoare înaintea execuției, exprimându-și dorința de a muri cât mai repede. Reacția lui Svoboda îl uimește pe român în așa măsură, încât nu mai poate uita tot restul vieții privirea extatică a cehului *„în care se aprinsese o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea în lumea cealaltă. [...] Ochii omului osândit parcă îl fascinau cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă..."* Bologa avea și el ochii plini de lacrimi, fără să știe, compasiunea lui provenită dintr-o solidaritate ostășească fiindu-i conștientizată ulterior de Klapka.

Viața eroului înainte de înrolare și primii ani pe front

Capitolul al II-lea denotă familiarizarea prozatorului cu tehnica flash-back-ului, căci, pe fondul sonor al unei doine intonate melancolic de Petre, ordonanța lui, Apostol rememorează episoade semnificative din viața sa. Între mama lui, Maria, o tânără naivă și pioasă, evoluând spre bigotism, și tatăl, Iosif, un solitar și un auster, dedicat avocaturii puse în slujba apărării drepturilor românilor din Ardeal, copilul a crescut excesiv de ocrotit. Adolescentul va descoperi târziu că, dincolo de idolatria maternă față de el, există afecțiunea paternă, mai reținută, mai interiorizată, dar la fel de profundă. Va rămâne, totuși, marcat de misticismul mamei, traversând el însuși câteva crize religioase, de o nesiguranță ce-i va amâna maturizarea firească și de gustul periculos pentru utopii. Cu puțin timp înaintea dispariției lui subite, Iosif

Scanned with OKEN Scanner

Bologa, tatăl, şi-a avertizat urmaşul că omul nu poate trăi fără două lucruri majore: respectul de sine, capabil să pregătească stima celorlalţi, şi conştiinţa apartenenţei la neamul românesc. Înţelegerea avertismentului patern Bologa o va avea pe deplin numai atunci când divizia lui va fi mutată pe frontul ardelenesc.

Tinereţea eroului fusese marcată de studenţia plină de concepţii idealiste şi de entuziasme sentimentale. Lipsa experienţei erotice şi o gelozie puerilă (încercată faţă de un ofiţer admirat de logodnica lui) l-au condus prematur la centrul de recrutare. Viitorul combatant a riscat, astfel, un angajament militar şi moral cu implicaţii grave asupra existenţei lui ulterioare. În numai doi ani a ajuns la gradul de locotenent, după ce fusese rănit de două ori şi decorat de trei ori, apreciind, în mod eronat, că războiul l-a călit, de vreme ce *„doar primejdia îţi oţeleşte sufletul"*. Apostol a pus semnul egal între datoria militară şi executarea fără şovăire a ordinelor primite de la superiori. În acel răstimp, nu şi-a pus nici problema justeţei, nici pe cea a motivaţiilor iniţierii războiului, la care participa benevol.

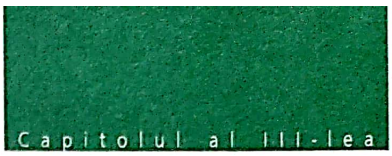
Opiniile divergente ale ofiţerilor despre conflictul armat

Capitolul al IV-lea are o poziţie-cheie în roman, el concentrând discuţia de la popota diviziei, între ofiţerii de condiţii socio-profesionale şi de origini etnice distincte: Klapka (ceh), Gross (evreu), Cervenko (rus), Varga (ungur), Bologa (român), cu toţii comentând vehement execuţia lui Svoboda.

La sosirea lui Bologa, Gross, un tip uman franc, dur, neechivoc în afirmaţii, îl întreabă pe român dacă nu i-a fost ruşine să aprobe actul condamnării cehului. Scriitorul îl concepe pe Gross ca pe **un alter-ego al protagonistului**, ca pe o oglindă sufletească în limpezimea căreia Apostol ezită mult timp să privească şi să se recunoască. Momentan, îi replică cu dârzenie că *„n-are să dea socoteală decât conştiinţei sale care l-a găsit vinovat"*. Cervenko pune sub semnul întrebării însăşi noţiunea de conştiinţă într-o perioadă de anarhie socială, provocând cele dintâi îndoieli în mintea ofiţerului român, care-i respecta convingerile şi cu care se împrietenise pe un pat de spital din Triest. Fire religioasă, detestând barbaria războiului, căpitanul rus n-a ucis nici un om în doi ani de război, mergând la luptă înarmat simbolic *„numai cu un băţ de trestie"*. El relativizează, astfel, noţiunea de conştiinţă, însă Apostol o identifică cu datoria morală. Gross opinează ferm că *„nici o datorie din lume nu-i poate impune să ucidă un camarad"*, provocând întrebarea insinuantă a lui Varga dacă trădătorii şi dezertorii pot fi numiţi *„camarazii"* adevăraţilor luptători.

Avertismentul locotenentului de husari le reaminteşte tuturor că sunt pe front şi că se impune să-şi măsoare cuvintele. Apostol recunoaşte că n-a osândit cu inima uşoară, dar apreciază că deasupra omului şi a intereselor particulare se află statul. Pentru Gross, dimpotrivă, nimic în univers nu depăşeşte miracolul omenesc, *„fiindcă numai în om materia a ajuns la conştiinţa propriului eu, a ajuns să se cunoască"*. Statul este un mecanism infernal, un pat al lui Procust ce-i desfigurează omului identitatea şi îi încorsetează libertatea. Statele se confruntă adesea între ele, punând la cale *„măcelul milioanelor de robi inconştienţi"*. Varga afirmă că soldaţii nu apără statul, ci patria, fiind interpelat de Gross cu dispreţ dacă patria lui se afla acolo, *„în inima Rusiei"*.

Intervenţia lui Apostol devine utopică prin decizia că *„unde-i datoria, acolo-i patria!"*, greşind periculos prin inversarea cauzalităţii termenilor. Milostivul



Construcţia discursului narativ

Orice naraţie este concepută atât ca **proces** de enunţare, cât şi ca **rezultat** al acestuia (enunţ, text narativ). Ansamblul complex de structurare a naraţiei, cuprinzând relaţiile strânse dintre actul narativ, protagoniştii săi, determinările spaţio-temporale, raportul cu alte naraţii incluse eventual în povestire se numeşte **situaţie narativă**. Aceasta este reductibilă la trei factori esenţiali: **timpul, persoana** şi **modalitatea narativă**. Timpul este elementul component cel mai important al situaţiei narative, disociindu-se între cel **evenimenţial** (al istoriei reale sau fictive) şi cel **narativ** (al povestirii propriu-zise). Ele nu coincid ca durată, cu excepţia-limită a unor experimente literare moderne.

Perspectiva temporală a textului narativ

Naraţia poate **concentra, dilata** sau **interverti** (ordona altfel) unităţile fragmentare ale evenimentului povestit, rezultând trei posibilităţi de analiză a textului narativ, din perspectivă temporală: a) **ordinea temporală** (este continuă, cronologică şi urmează timpul istoric); b) **dezordinea (alternanţa) temporală** (marchează o discontinuitate voită în corpul naraţiei de tipul: efectul aşezat înaintea cauzei unui eveniment, inserţia unui moment anterior reluat într-unul ulterior prin tehnica flash-back-ului etc.); c) aceste anacronii operate în succesiunea evenimenţială se manifestă ca **analepse** (întârzieri, evocări anterioare, amânate de un fapt petrecut înainte), **prolepse** (anticipări narative, povestiri în avans ale unor fapte ulterioare) şi **reluări** ale unor întâmplări cu pondere în discursul narativ.

Scanned with OKEN Scanner

Klapka, interpretat de Liviu Ciulei (imagine din film)

Discontinuitatea temporală în narațiа românească

Întoarcerile în timp și anticipările constituie o trăsătură definitorie a narației moderne. Discontinuitatea temporală există, în narația românească, de la formele incipiente, încă de la primele nuvele ale lui C. Negruzzi (*Zoe, O alergare de cai, Alexandru Lăpușneanul*), până la formele complicate din romanele secolului al XX-lea, aparținând lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și altora. În cursul povestirii pot interveni **pauze descriptive**, care încetinesc ritmul narativ, dilatând timpul într-o perspectivă subiectivă, care se confundă, la un moment dat, cu percepția eroului-narator (de exemplu, numeroasele încetiniri ale ritmului narației în romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*). Dimpotrivă, alte **momente temporale** sunt **comprimate** doar în câteva fraze, ori chiar suspendate, marcând **elipsele temporale** (omiterea unor momente).

Modalitatea narativă

Prin aceasta se are în vedere realizarea unei anumite perspective asupra istoriei povestite, asupra felului în care sunt redate evenimentele în narație. Modalitatea narativă privește mai ales: procedeele de realizare a **începutului** ori **a finalului narativ**; prezența/absența mărcilor formale ale naratorului în povestire; distanțarea sau apropierea naratorului de evenimente, până la substituirea lui de către un personaj, în anumite părți ale enunțului.

Cervenko este de părere că „*patria noastră e moartea*“, orice front presupunând sacrificarea a mii de vieți. Disperat, Gross condamnă lașitatea majorității indivizilor, făcând teoria anarhiei generalizate și a urii. Apostol îi răspunde că ura și revolta permanentizate produc doar resentimente și pe acestea nu se pot clădi civilizații, așa cum nici un edificiu nu are stabilitate dacă e ridicat pe o mlaștină. Cervenko susține că omul se cunoaște adânc numai în suferință, în ajutorul oferit aproapelui din milă creștinească și din iubire. Gross îi atrage atenția că, pe front, oamenii, reduși la niște mecanisme eficiente și brutale, au abolit sentimentul generozității, oferindu-și gloanțe și spânzurători. El singur are curajul să spună că-l invidiază pe Svoboda, pentru că „*s-a smuls din murdărie*“ prin moartea sa, protestând – implicit – pentru faptul că tatăl lui fusese spânzurat în spatele frontului, drept represalii. Ignorând acest detaliu semnificativ din viața eroului ceh până la dezvăluirea făcută de Gross, Bologa începe să se îndoiască de justețea gândirii sale preconcepute și a condamnării pronunțate împotriva lui Svoboda, cel al cărui nume – parcă predestinat – înseamnă „*libertate*“ și dreptul fiecăruia de a-și alege soarta.

Drama lui Klapka – similară cu cea a lui Svoboda

Klapka se apropie sufletește de Apostol, înțelegându-i frământările și explicându-i treptat erorile. Aflase de la un căpitan ungur că „*Bologa e român, dar ofițer model și patriot incomparabil*“, dezvăluind (prin marcarea conjuncției adversative) disprețul profund și neîncrederea autorităților maghiare în combatanții de alte origini etnice decât cea austro-ungară. Klapka îi povestește noului său prieten câteva momente dramatice din existența lui, culminând cu o încercare de evadare, la care a renunțat în ultima clipă. Tocmai primise o scrisoare de-acasă, reamintindu-i responsabilitățile conjugale și paterne pe care și le asumase (avea o familie numeroasă și săracă). Deși camarazii, alături de care a compărut în fața Curții Marțiale, nu l-au trădat, fiind absolvit de pedeapsa capitală din lipsa dovezilor, Klapka era zdruncinat de propria lașitate și de trădarea comisă față de colegii care au pierit. Atunci a avut revelația morții extinse la scara lumii întregi, cei sacrificați „*cu tăblițele de gât, pe care scria - trădător de patrie - în trei limbi*“ fiind atât de mulți, încât formau o adevărată „*pădure a spânzuraților*“.

În descrierea acestei imagini de coșmar – devenite laitmotiv al romanului – Rebreanu a folosit amintirea de neșters a unei fotografii reale, înfățișând un sacrificiu colectiv similar. Apostol este impresionat de confesiunea căpitanului, reflectând apoi cu jenă la propriul eroism de paradă dovedit până atunci, rușinat că și-a părăsit mama – văduvă – de dragul unei fete pe care, de fapt, n-o iubise, înțelegând drama lui Svoboda și compromisurile dureroase ale lui Klapka. Pentru prima oară se disociază de greșelile propriului trecut „*ca de o haină murdară*“.

Klapka îl informează confidențial că o divizie italiană urmează să-i înlocuiască, iar ei vor fi trimiși în curând pe frontul românesc. Acest moment va declanșa dilema eroului principal, ce nu se va încheia decât o dată cu moartea sa. După ce doboară un reflector rusesc, ce luminează noaptea pozițiile lor, și este chemat de generalul Karg pentru a-l felicita, Bologa îi cere să-l trimită pe orice front în afara celui din Ardeal. Amenințat și refuzat brutal de comandantul său, ofițerul român se gândește să dezerteze, comunicându-i lui Klapka decizia sa irevocabilă.

Destinul său implacabil este doar amânat prin contraatacul declanșat de ruși, în

Scanned with OKEN Scanner

timpul căruia Apostol este grav rănit, confruntarea de pe frontul de Răsărit încheind prima parte a romanului.

Partea a doua debutează cu imaginea spitalului de campanie, unde Apostol şi Varga au stat internaţi patru luni, cel dintâi cu plămânul drept perforat şi rănit la un picior, fiind salvat – după aprecierea medicului – de extraordinara lui vitalitate. Eroul se bucură că destinul l-a împiedicat să evadeze la ruşii pentru care *„ar fi fost un simplu şi disprețuit dezertor, în vreme ce românii îl vor primi ca pe un frate"*. Prietenia de altădată cu Varga se diminuează, pe măsură ce Apostol devine conştient că ei slujesc interese contrare şi aparţin unor popoare cu ţeluri istorice distincte. Ofiţerul ungur va ajunge să-l urască şi chiar să-l ameninţe că-l va da pe mâna autorităţilor, dacă îl va surprinde vreodată în sectorul său încercând să treacă la inamic. După ieşirea din spital, va primi o lungă permisie, necesară refacerii sale fizice.

În trenul ce-l va duce spre locurile natale, are o ultimă discuţie sinceră cu Varga, care-i intuise gândurile de răzvrătire. Bologa îi confirmă cu îndrăzneală prefacerile suferite în concepţia lui despre viaţă şi luptă, acceptând că soldatul nu este un mecanism abstract, nici un pion mutat abil pe tabla de şah a conflictelor interetnice, ci un om viu, înzestrat cu sentimente, conştiinţă de sine şi o concepţie proprie de viaţă: *„Lege, datorie, jurământ sunt valabile numai până în clipa când îţi impun o crimă faţă de conştiinţa ta! Nici o datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului!"*

Întoarcerea în Parva natală şi consecinţele ei

Biroul coloanei de muniţii era instalat în satul Lunca, de lângă Făget, în casa groparului Paul Vidor, unde locotenentul o cunoaşte pe Ilona, fiica acestuia. Groparul i-a evocat sacrificiile umane petrecute zilnic, exprimându-şi speranţa că luptele vor înceta, iar oamenii nevinovaţi nu vor mai pieri inutil.

La postul de comandă, Bologa îl revede pe Klapka, relatându-i suferinţele prin care trecuse şi care-i modificaseră structura sufletească şi modul de a raţiona. Se convinsese că omul poate fi manevrat de interese adversare lui, că poate fi constrâns să lupte nu numai împotriva altora, dar şi contra sa, fatalitatea destinului colectiv şi individual putând fi învinsă numai prin credinţa în Dumnezeu şi printr-o comportare demnă în faţa exigenţelor istoriei. Un nou incident îl determină pe Bologa să actualizeze intenţia amânată a evadării: câţiva prizonieri români fiind arestaţi sub acuzaţia de spionaj, Klapka îşi roagă prietenul să le servească drept interpret.

Când Bologa începe să vorbească românește, unul dintre condamnaţi îi replică dur: *„Dacă ai fi român cu adevărat, n-ai trage în fraţi. [...] Locul dumitale ar fi dincolo, nu aici, domnule!... Dar români ca dumneata..."* Contrazis atât de Klapka, cât şi de preotul Boteanu în intenţia lui de a dezerta, Apostol traversează o acută criză psihică şi, debilitat încă de pe urma rănilor grave, se îmbolnăveşte, fiind îngrijit cu mult devotament de Ilona, de care s-a îndrăgostit. La intervenţia doctorului Mayer, i se acordă un concediu de o lună, întorcându-se acasă.

În Parva va trăi o experienţă decepţionantă pe toate planurile: bucuria revederii mamei sale este întunecată de convingerea că ea nu-l mai înţelege ca altădată; reîntâlnirea cu Marta, când iubita lui vine, după o despărţire atât de îndelungată, însoţită de un ofiţer ungur care o curta, se încheie cu desfacerea logodnei lor; notarul Pălăgieşu, prietenul său de odinioară, devenise un delator de profesie care, pălmuit de Apostol, îl va reclama autorităţilor militare drept instigator la atitudini şovine în

Capitolul al III-lea

Flash-back-ul

Este un termen de origine engleză, fiind tradus liber, în limbajul cinematografic, drept „secvenţă retrospectivă" (însemnând literal „întoarcerea flăcării"). A fost preluat, în forma din limba de origine, şi de limbajul criticii literare. Desemnează o scenă inserată într-o creaţie cinematografică sau literară, reprezentând evenimente petrecute anterior momentului în care se desfăşoară acţiunea. În literatură, procedeul bazat pe **fluxul memoriei involuntare**, aşa cum a fost utilizat de către M. Proust în ciclul romanesc ***În căutarea timpului pierdut***, se deosebeşte totuşi de acesta, întrucât prin flash-back se evocă, cel mai adesea, o scenă izolată şi un şir de evenimente petrecute în trecut. Procedeul narativ se regăseşte mai ales în naraţiunile bazate pe tehnica monologului interior.

Referinţe critice

Eugen Lovinescu aprecia *Pădurea spânzuraţilor* drept *„unul dintre cele mai bune romane psihologice, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conştiinţă, un studiu metodic, alimentat de fapte precise şi de coincidenţe, împins dincolo de ţesătura logică, în adâncurile inconştientului"*. Acelaşi critic remarca preocuparea naratorului de a sesiza mecanismul de producere şi de manifestare a unei obsesii ce tinde să se generalizeze, substituindu-se realităţii.

●

Tudor Vianu va dezvolta observaţiile lovinesciene, semnalând importanţa covârşitoare a execuţiei subofiţerului Svoboda asupra înlănţuirii ulterioare a evenimentelor din roman: *„Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în sufletul lui Bologa ca o remuşcare, şi proiectată de atunci ca o întrupare a propriilor conflicte interioare, era acum gata să-şi doboare victima. Subconştientul îşi terminase lucrarea lui"*.

Scanned with OKEN Scanner

Devenirea personajului

În evoluția istorică a literaturii, devenirea personajului a fost caracterizată în forme distincte: ca trecere de la aristotelic la non-aristotelic, ca aprofundare a cunoașterii contradicțiilor ființei umane, ca progres spiritual (prin trecerea de la biologic la moral și la dobândirea unor dimensiuni transindividuale), ca proces al dez-eroizării, al demitizării (de la Ahile – modelul eroului în ***Iliada*** lui Homer, la romanul „fără erou" al lui W. Thackeray – ***Bâlciul deșertăciunilor***, sau chiar la antieroul din romanul ***Omul fără însușiri*** al lui Robert Musil). **Personajul de tip aristotelic se caracterizează prin logică, unitate și convergență interioară, adecvare, verosimilitate și coerența atitudinii sale în acțiune. Personajele medievale sunt** în mare măsură **schematizate**, întrucât ele reprezintă mai puțin individualitate și mai mult reflexe particulare ale unor valori umane transpersonale. **În clasicism** (îndeosebi în cel francez), **personajele sunt caractere**, construite pe o dominantă psihică (avariția, mizantropia, ipohondria – boala imaginară etc.), iar în tragedii, personalitatea lor ajunge dilematică prin conflictul dintre datorie și pasiune. **Eroii romantici sunt dominați** nu de rațiune, ci **de imaginație și sentimente**, având însușiri excepționale și intrând frecvent în raporturi antitetice cu ei înșiși ori cu alte personaje. **În realism, eroii sunt tipici**, puternic determinați social în raport cu mediul, în timp ce **în naturalism, ei sunt influențați preponderent de biologic**, fiind marcați de ereditate și de factorii patologici. **În secolul al XX-lea**, criza noțiunilor de „persoană" și de „caracter" a făcut **personajele să-și piardă coerența și consecvența, să trăiască un conflict între esență și mască** (eroii lui E. Ionescu sau ai lui Pirandello), **să devină generice (în expresionism), simbolice** pentru condiția umană (personajele lumii absurde din opera lui F. Kafka), ori chiar **să se pulverizeze într-o multitudine de stări de conștiință** (în romanele Virginiei Woolf).

orășelul de pe Someș. Ducându-se în cimitir să se închine în fața mormântului lui Iosif Bologa, Apostol rememorează testamentul patriotic pe care i l-a încredințat părintele său: *„Să-ți faci datoria totdeauna și nu uita niciodată că ești român!"* Simțindu-se un exilat printre ai săi, el își exprimă regretul de a se fi întors acasă, scurtându-și permisia și revenind pe front.

Iubirea pentru Ilona, umbrită de represaliile austro-ungare

Partea a treia a romanului surprinde momentul emoționant al reîntoarcerii lui Apostol în Lunca, unde era așteptat cu răbdare de Ilona, prezentă în mica gară la sosirea fiecărui tren. Impresionat de statornicia, de tăria de caracter, de fidelitatea ei în dragoste, în ciuda tinereții și a lipsei de experiență (ea avea numai 18 ani), Bologa o cere în căsătorie. Alături de ea, trăiește un scurt, dar intens răgaz de fericire, în care își regăsește echilibrul sufletesc și încrederea în depășirea tragediei războiului.

Dar reîntâlnirea cu Gross, oglinda neiertătoare a celor mai ascunse gânduri ale lui, îi spulberă iluziile în care se complăcuse. Gross îl caracterizează drept *„un mare șovinist român"*, reproșându-i că și-a construit o falsă aureolă de erou până când *„războiul sau soarta sau dracul, dorind să-și bată joc de el, l-a trimis deodată în fața românilor săi"*. Eroarea lui a izvorât din faptul că n-a avut conștiința crimei generalizate împotriva umanității, care se petrece pe front, omorând – sub lozinca ipocrită a datoriei militare – ruși ori italieni și căpătând noțiunea asasinatului doar atunci când s-a văzut pus în situația de a-și ucide congenerii. Gross îi evidențiază și relativitatea granței dintre eroism și crima organizată eficient și cu cinism: *„Ai fi ucis bucuros o mie de muscali sau de italieni, numai să nu fii silit a trage în ai tăi. Aici ți s-ar părea o crimă să omori, pe când aiurea, oriunde, ți-ar fi indiferent, sau ai socoti că ai făcut o vitejie"*. Cu o rapiditate nefastă, trei, apoi patru țărani români, prinși în spatele frontului și acuzați de spionaj, sunt deferiți justiției militare și condamnați. Venind de la îngroparea lor, Vidor exclamă, repetând la nesfârșit: *„Acum sunt șapte... șapte... șapte..."*.

Bucuria sărbătorilor pascale și iluzia retragerii în conviețuirea fericită cu Ilona se risipiseră brusc, ofițerul român fiind solicitat să facă din nou parte din Curtea Marțială, din cauza îmbolnăvirii inopinate a unui judecător. Drumul cu mașina trecea chiar pe lângă pădurea de copacii căreia fuseseră atârnați prizonierii executați. Imaginea terifiantă se multiplică în ochii dilatați de groază ai privitorului, care trăiește coșmarul că întreaga umanitate fusese condamnată la moarte: *„Și în fiecare copac al pădurii nemărginite, de-a lungul șoselei nesfârșite, i se părea că atârnă alți oameni, mereu alții, toți cu ochii după el, cerându-i socoteală!"* Privirea victimelor, vie și strălucitoare, o asociază celei a lui Svoboda, amintindu-și cu jenă și rușine de grava eroare a condamnării cehului.

Hotărârea de a dezerta și arestarea

Generalul Karg l-a somat să-și facă datoria, șantajându-l cu faptul că nu dăduse curs reclamațiilor sosite din Parva, în legătură cu așa-zisul șovinism de care fusese acuzat. Apostol a înțeles că ultima soluție era aceea a dezertării, puse în practică intenționat într-un unghi mort. Prins de Varga, așa cum îl avertizase cândva, escortat spre cartierul diviziei, prizonierul va fi obligat, pentru a doua oară, să se confrunte cu imaginea sfâșietoare a pădurii spânzuraților. În fața pretorului care îi ia

Scanned with OKEN Scanner

Imagine din filmul *Pădurea spânzuraților*

interogatoriul, Apostol susține – cu tragică luciditate retrospectivă – că „*uneori e mai îngrozitor să judeci pe alții decât să fii judecat*". În răstimpul cât a durat instrumentarea procesului, inculpatul folosește răgazul pentru a-și rememora etapele decisive ale existenței, convins că „*viața omului nu e în afară, ci înăluntru, în suflet*". Precum pesonajele marilor romancieri ruși, F. Dostoievski și Lev Tolstoi, sau, mai târziu, Victor Petrini din trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, protagonistul operei lui Rebreanu își recunoaște toate erorile de judecată și de conduită, ca într-o spovedanie. Eliberat de veșnicele lui șovăiri, de incertitudini, de exaltările periculoase și de facultatea nocivă de-a se iluziona, ce l-a făcut incapabil să înfrunte realitatea și să ia decizii pripite, Bologa acceptă moartea ca pe o izbăvire. Ultima sa controversă cu Klapka, care-i devenise apărător în instanță, impresionează prin forța argumentelor în favoarea vieții demne, a asumării erorilor, a refuzării compromisurilor rușinoase, a respingerii obligației de a mai îndeplini condiția de soldat ce „*l-a torturat îngrozitor, ca niște clești de foc*". La replica intenționat ateistă a avocatului său, că „*numai viața e reală*", Bologa îi mărturisește crezul lui de iluminat în spirit divin: „*Cine știe dacă, dincolo de moarte, nu e adevărata viață?...*" Disperat să-și salveze camaradul, Klapka apelează la un sofism (judecată falsă), apreciind că „*minciuna care poate salva o viață de om e mai prețioasă decât toate adevărurile*".

Însă Apostol înțelege că omul nu poate trăi oricum și-l întreabă retoric pe căpitan dacă „*o viață smulsă prin minciună ar mai avea vreun farmec, sau vreun preț*". În fața completului de judecată, el trăiește o clipă de exaltare sufletească, refuzând să mai răspundă întrebărilor considerate inutile, recunoscându-și vina și îndemnându-i pe călăi să-l execute mai repede.

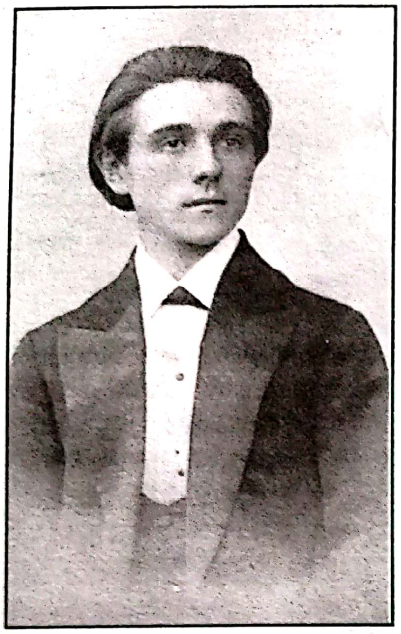
Moartea privită ca o izbăvire

Este condamnat în unanimitate, numai amintirea modelului etic al părintelui său și iubirea devotată a Ilonei susținându-l în acest ceas de cumpănă al vieții sale. Pe mama și pe soția sa le încredințează ocrotirii preotului Boteanu, mărturisind că: „*Amândouă mi-au sădit în inimă iubirea și din iubirea lor mi-am întruchipat credința*

Tipuri de personaje

Ele pot fi clasificate după locul și importanța lor în structura textului, datorită gradului de participare la acțiune (**principale, secundare, episodice**), după semnificația etică (**pozitive, negative**), din punctul de vedere al raportului cu realitatea (**fantastice, legendare, alegorice, istorice, autobiografice, picarești**), în funcție de profunzimea investigației psihologice (**unilaterale, complexe, contradictorii**), sau după rolurile interpretate (în repartizarea lui Georges Polti): **protagonistul, antagonistul, personajul-oglindă** (în concepția și în atitudinea căruia eroul central se regăsește): obiectul disputat (de exemplu, femeia iubită de rivali, judecătorul solicitat de părțile în conflict), personajul de legătură (de exemplu, peregrinul sau prietenul comun, confidentul (cel care ascultă și îndeamnă eroul principal la acțiune – precum Iago în tragedia ***Othello*** de W. Shakespeare), instrumentul (mesagerul, ucigașul plătit, servitorul), corul („raisonneur"-ii, vecinii, martorii ocazionali), „deus ex machina" (talismanul ca obiect de recunoaștere, scrisoarea mereu pierdută și regăsită în comedia ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale). Genul și specia literară, în care el apare, conferă specific personajului: **măreț** (în tragedie), **grotesc, burlesc** (în comedie), **unilateral** (în schiță), **complex** (în nuvela amplă și în roman).

Scanned with OKEN Scanner



Emil Rebreanu, fratele prozatorului și prototipul lui Apostol Bologa. (Fotografie inedită, reprodusă prin amabilitatea redacției revistei *Caiete critice*)

călăuzitoare". Scena finală este construită într-o manieră voit simetrică cu cea de la începutul romanului.

Scriitor realist, cu accente naturaliste, Rebreanu insistă cu minuție asupra detaliilor fiziologice și psihice, reliefând sudoarea frunții, ameteala, nesiguranța mersului, emoția, teama, exaltarea, într-un cuvânt abandonarea condamnatului în fața destinului implacabil. Preotul îl mângâie sufletește, afirmând cu respect că prietenul său a rămas până la capăt fiul memorandistului Iosif Bologa și că *„vijeliile vieții"* i-au putut încovoia soarta, dar nu i-au alterat caracterul. *„În mijlocul tuturor ispitelor vieții, ai rămas fiul părintelui tău, Apostole! N-ai uitat învățăturile lui, ci le-ai purtat pururea în sângele tău fierbinte..."* Scriitorul prezintă urcușul dificil al condamnatului, înconjurat de prieteni fideli, ca și de adversari ireductibili, precum calvarul drumului parcurs de Iisus către Dealul Căpățânii (Golgota). Groapa a fost săpată chiar de socrul lui, care l-a sărutat, îndeplinându-și ultima datorie creștinească față de ginerele său.

Prozatorul înfățișează un peisaj sumbru, agonic, pământul proaspăt săpat arătând ca o *„rană urâtă"* în trupul sfârtecat al naturii. Coșciugul de brad îl aștepta descoperit, iar pe crucea de lemn numele lui fusese deja scris „cu slove străbune". Urcându-se pe scăunel, el își potrivește singur ștreangul, în timp ce privirea-i senină contemplă luceafărul de ziuă, fiind *„însetată de lumina răsăritului"*. Gesturile, mimica, iluminarea surâsului lăuntric în așteptarea renașterii veșnice sunt aidoma celor ale lui Svoboda. Momentul trecerii eroului în neființă este surprins discret, printr-o imagine vizuală (o ultimă zvârcolire a trupului) și una auditivă, treptat diminuată: *„... în urechi i se stingea glasul preotului"*. Repetiția finală onomastică –*„Primește, Doamne, sufletul robului tău, Apostol... Apostol... Apostol"*– așază personajul printre urmașii acelor ucenici ai Mântuitorului care – sacrificându-se pentru credință – s-au transformat în Apostolii harului divin.

Exerciții de redactare și compoziții

- Portretizați-l pe Apostol Bologa în relația sa distinctă cu: modelul etic (tatăl său), personajul-oglindă (Gross), personajul-confident (Klapka), prietenul-duhovnic (părintele Boteanu), eroul umanitar (Cervenko), personajul-adversar (Varga) și cu alții.
- Analizați, într-o compunere-paralelă, evoluția sentimentală a eroului, de la idila orgolios-superficială cu Marta Domșa, la comuniunea profundă cu Ilona Vidor.
- Puneți în evidență, într-o compunere, mecanismele instalării, la Apostol Bologa, a obsesiei și a remușcărilor, argumentând, astfel, caracterul psihologic al operei scrise de L. Rebreanu.
- Redactați o compunere de sinteză cu tema „Războiul fratricid și falsa condiție eroică – surse ale tragediei umane".
- Comparați – într-un eseu nestructurat – romanul lui L. Rebreanu cu alte romane scrise pe aceeași *temă*, a războiului și a consecințelor sale dramatice: M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu*, Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Cezar Petrescu, *Întunecare*, Hortensia Papadat-Bengescu, *Balaurul* etc.

Bibliografie

- Ovidiu S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, volumele I-II, Editura Minerva, 1972-1975, București
- Eugen Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, Ed. Minerva, București, 1973
- Alexandru Piru, ***Istoria literaturii române de la început până azi***, Editura Univers, București, 1981

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Stilul

● Din fr. *style* (lat. *stylus*, gr. *stylos*), care, iniţial, însemna condei din metal, ascuţit la vârf, cu care se imprimau literele pe tăbliţele de ceară; astăzi – mod de exprimare verbală sau scrisă.

Stilul reprezintă însumarea trăsăturilor caracteristice care particularizează modul de exprimare al unui individ, al unui grup social bine definit sau chiar al unui popor. Provenind dintr-o metaforă legată de sensul iniţial al cuvântului (menţinută şi azi în sintagme precum „are condei" – adică, scrie frumos şi inspirat), termenul a ajuns – prin extensie – să exprime personalitatea celui care scrie. Deoarece stilul evidenţiază felul în care fiecare vorbitor – comun sau deosebit (artistul, scriitorul) – utilizează şi particularizează limba, s-a dezvoltat, continuând tradiţia retoricii antice, **stilistica**. Ştiinţa modernă a evoluat de la componenta tradiţional-istorică a stilurilor şi s-a orientat spre cercetarea formelor stilistice a elementelor particular-artistice, înţelegând stilurile individuale ale scriitorilor ca rezultantă a artei şi a personalităţii lor. Pornind de la maxima lui Buffon care afirma că: *„Stilul este omul însuşi"*, Tudor Vianu identifica acest concept cu *„expresia unei individualităţi"*. Stilul poate defini şi trăsăturile *generale* ale unor opere individuale. Aşadar, în sens generalizat, se distinge stilul propriu unui gen sau unei specii literare (stil dramatic, epic, liric; stil epopeic, elegiac etc.). Există şi stilul unui curent artistic, ce defineşte trăsăturile generice ale unor scriitori (artişti) încadraţi în aceeaşi mişcare literară (artistică) – precum **realismul** sau **expresionismul** (în pictură) –, care sunt particulare faţă de caracteristicile altui curent – ca **romantismul** sau **impresionismul**. **Stilul epocii** se construieşte din trăsăturile care se regăsesc în operele dintr-o anumită perioadă de timp (spre deosebire de epocile anterioare; de exemplu, Renaşterea faţă de Evul Mediu). Există şi un **stil naţional**, definit ca ansamblul de trăsături particulare ale unei culturi în raport cu cea universală. Stilul naţional intră în relaţie cu **specificul naţional**, accentul căzând pe originalitatea **formelor de cultură**.

Încă de la poetica tradiţională a Antichităţii (întemeiată de Aristotel), stilul denumea câteva calităţi esenţiale ale scrisului – cum sunt **claritatea, corectitudinea, concizia** – şi preciza cele trei moduri de întrebuinţare a limbii: **stilul sublim, stilul mediu (temperat) şi cel simplu (vulgar)**. Lingviştii moderni au preluat şi au dezvoltat aceste atribute ale stilului, generate de exigenţele comunicării, împărţindu-le în două grupe: ***calităţile generale*** (care sunt obligatorii) şi **calităţile particulare** (care definesc specificul fiecărei personalităţi).

Calităţile generale ale stilului

Deşi se discută despre calităţile stilului, făcându-se referiri la textele literare, ele sunt obligatorii pentru toţi vorbitorii unei limbi, fiind cerinţe de bază ale vorbirii şi scrierii cultivate, impuse de normele limbii române literare. Există mai multe calităţi generale, care atestă **cultura lingvistică** a fiecărui om.

● **Claritatea** presupune formularea limpede, logică, coerentă a ideilor, a gândurilor şi sentimentelor, care să permită receptorului înţelegerea deplină a comunicării. Claritatea ţine şi de accesibilitatea conţinutului, dar şi de corectitudinea formei. Ea se obţine prin folosirea cuvintelor uzuale în limbă, ale căror sensuri sunt deja consacrate, prin evitarea termenilor prea specializaţi, rari /sau echivoci, a construcţiilor pleonastice sau contradictorii. Principalele abateri de la claritate sunt: **obscuritatea, nonsensul, echivocul, pleonasmul, tautologia, paradoxul, ermetismul, galimatias-ul** (idei confuze, expuse greoi, în formulări incoerente).

● **Proprietatea** constă în utilizarea celor mai potrivite mijloace lingvistice (cuvinte, sensuri, forme, structuri) în exprimarea ideatică şi afectivă. În esenţă, ea vizează **concordanţa** dintre intenţia vorbitorului (a scriitorului), conţinut şi expresiile alese. Proprietatea termenilor presupune cunoaşterea profundă a înţelesurilor de bază, secundare şi figurate ale cuvintelor, pentru a le alege pe cele mai adecvate exprimării unei idei. Proprietatea stilului presupune o selecţie

Scanned with OKEN Scanner

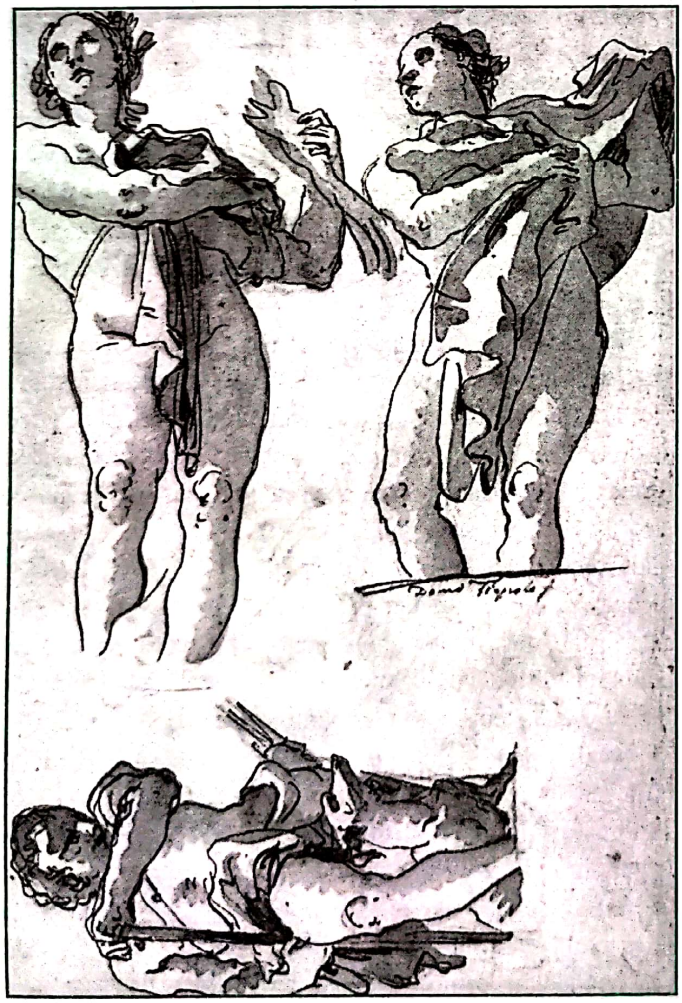
riguroasă şi apoi o adecvare a sensului fiecărui cuvânt ales la scopul comunicării exacte şi nuanţate a ideilor emiţătorului.

● **Corectitudinea** înseamnă respectarea normelor de exprimare în organizarea comunicării. Ea rămâne un imperativ pentru orice tip de structură orală şi compoziţională. Unui om cultivat nu-i este îngăduit să se abată de la regulile gramaticale în formularea şi în comunicarea ideilor. Modele de corectitudine şi de limpezime ale stilului întâlnim în lucrările marilor noştri oameni de ştiinţă şi în operele clasicilor literaturii române. Abaterile frecvente de la corectitudine sunt **anacolutul** (discontinuitate sau ruptură logico-sintactică în interiorul unei propoziţii sau al unei fraze)şi **solecismul** (greşeală de sintaxă, neadmisă de normele limbii literare).

● **Precizia** constă în utilizarea **riguroasă** a mijloacelor lingvistice pentru exprimarea clară, logică şi concisă a conţinutului de idei şi de sentimente. Ea îmbracă forme stringente, de riguroasă concizie, în expunerile ştiinţifice şi în lucrările filozofice. Este o obligaţie asumată de oamenii de ştiinţă să uziteze termenii ştiinţifici şi tehnici consacraţi, care au un conţinut precis, acelaşi pentru toţi. Claritatea reflecţiilor, concentrarea lor în jurul unei idei centrale, economia de mijloace artistice, stilul lapidar-aforistic sunt tot atâtea calităţi reflectând precizia stilurilor unor scriitori de referinţă pentru cultura naţională. Opuse preciziei în exprimare sunt: **prolixitatea**, **digresiunea**, **retorismul formal**, **preţiozitatea** (datorită excesului de neologisme savante într-un text).

● **Puritatea** reprezintă corectitudinea idiomatică, adică utilizarea mijloacelor lingvistice consacrate prin uzul limbii şi admise de limba literară. Puritate pentru aspectul vorbit este **uzul curent**, iar pentru aspectul scris înseamnă **tradiţia literară**. Puritatea se referă şi la adecvarea stilistică în interiorul unei propoziţii sau al unei fraze. Cultivarea limbii române presupune alegerea atentă a cuvintelor şi a expresiilor corecte, frumoase, cunoscute de toţi, îngrijit formulate. Puritatea exprimării pune accent pe aspectul normat şi literar al limbii, evitând regionalismele, arhaismele, abuzul de neologisme, barbarismele, expresiile argotice, de jargon, obscene – toate considerate drept abateri de la exprimarea cultivată.

Observaţie. Când diversele tipuri de abateri, deja menţionate la fiecare trăsătură generală a stilului, sunt folosite intenţionat, ca necesităţi expresive impuse, la nivelul operelor literare, de scopurile urmărite de scriitori, ele se numesc **licenţe artistice**.



Giovanni Domenico Tiepolo, *Trei studii de personaje alegorice*

Exerciţii. Aplicaţii

1. Selectaţi un text ştiinţific şi altul literar, demonstrând – în paralel – mărcile specifice stilului cultivat; argumentaţi, pe rând, calităţile generale ale stilului în ambele texte.

2. Alcătuiţi o compoziţie (literară sau non-literară), pe o temă liberă, respectând cele cinci calităţi obligatorii ale exprimării cultivate.

3. Alegeţi un fragment dintr-o operă în proză (o schiţă) sau dramatică (o comedie) aparţinând lui I.L. Caragiale; extrageţi şi explicaţi greşelile de exprimare, confuziile de cuvinte şi de înţelesuri, nonsensurile, echivocurile, paradoxurile, truismele, pleonasmele, tautologiile, fenomenul de galimatias sau stilul bombastic ce caracterizează modul de a se exprima al multor personaje.

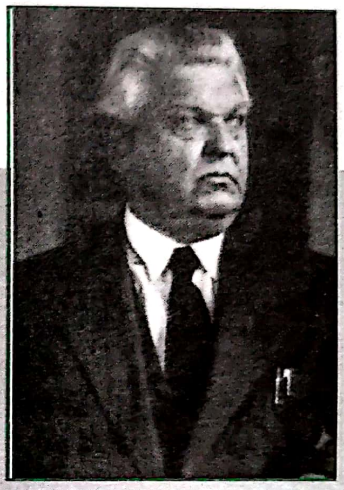
4. Definiţi o calitate generală a stilului şi opusul (variantele opuse) acesteia. Exemplificaţi-le fie cu texte deja elaborate, fie cu texte realizate spontan, în mod ilustrativ.

5. Realizaţi un eseu nestructurat cu tema: „Clasicitatea unui scriitor este şi consecinţa unui stil artistic elevat".

Scanned with OKEN Scanner

Melopeea eternei pasiuni

Mihail Sadoveanu



Baltagul

(fragmente)

La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa-i era de drag ș-acum, când aveau copii mari cât dânșii. [...]

Când intră el în casă, Vitoria înălță fruntea de lângă vatră.

– Nu te uita urât, Gheorghiță, că pentru tine de-acu înainte începe a răsări soarele.

«Ce-a fi vrut ea să spuie?» se întrebă el, fără a da răspuns.

– Eu te cetesc pe tine, măcar că nu știu carte, urmă femeia. Înțelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău.

În glasul maică-sa tremurau lacrimi. Gheorghiță simți o ușoară înduioșare; totuși nu i se putea alcătui în minte nici o vorbă de mângâiere. [...]

– El cearcă, dragă cucoană Marie, să se ascundă după deget, lămurea cu învierșunare munteanca. Nu știe, sărmanul, cum că ce i-i scris, i-i pus în frunte. Eu acuma l-am deschis și l-am cetit deplin. Mai are și omușorul cel cu căciula țuguiată a se juca o zi, două cu dânsul. Ș-acela înțelege cum stă cu chestia, căci nu-i nici chior, nici prost, dar tare l-am rugat să mai îngăduie. Trebuie să iasă împotriva dușmanului, din porunca lui Dumnezeu, toate dovezile, ș-atuncea doresc să-l văd zbătându-se cum s-a zbătut omul meu în râpă. Dac-aș putea să-l lovesc și eu cu același baltag, în locul unde l-a pălit el pe Nechifor Lipan, m-aș simți mai ușurată. Dar aceasta nu se poate; nici pe Gheorghiță, care-i încă prost și copil, nu-l pot pune. Așa că vreau să-l împung și să-l tai altfel, ca să mai scot din mine obida care m-a înăbușit atâta vreme. Căci eu, dragă cucoană Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu ș-am fost mulțămită și înflorită cu dânsul. Stau și mă mir

Coordonate ale operei

Apărut în 1930, când Mihail Sadoveanu împlinise cincizeci de ani de viață și treizeci și patru de laborioasă carieră literară (debutase cu versuri la numai șaisprezece ani, precum Mihai Eminescu), ***Baltagul*** este capodopera amplei opere în proză a scriitorului. Romanul concentrează – într-un număr redus de pagini – toate darurile cu care a fost înzestrată natura artistică a prozatorului: capacitatea de a sugera o atmosferă numai prin câteva detalii pitorești ale cadrului natural, precizia informațiilor (despre locuri, oameni, mentalități, legi nescrise, rituri străvechi), exactitatea portretelor, indiferent de importanța personajelor în dezvoltarea narativă, varietatea tipurilor umane (comparabilă cu cea din ***Comedia umană*** a lui Honoré de Balzac), gradualizarea impecabilă a

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶ peripețiilor, reliefului moral și sentimental al protagoniștilor, **realismul** notației epice de suprafață, atașat unei structuri de profunzime având un caracter *inițiatic*, ce asigură operei universalitatea sensurilor ei.

La început, critica literară, sedusă de aparențe și de similitudini frapante, a comentat ***Baltagul*** ca pe o dezvoltare narativă a ***Mioriței*** și a fost impresionată de neobișnuitul situației epice datorat împlinirii unui temerar act justițiar de către o femeie. Abia Paul Georgescu (în ***Polivalența necesară***) și Alexandru Paleologu (în ***Treptele lumii sau calea către sine a lui M. Sadoveanu***) au sesizat faptul că ***Baltagul*** este, înainte de orice, romanul unei pasiuni nestinse, rememorate cu ardoare de eroină, foarte apropiat de structura unei tragedii antice. Romanul a fost scris nu din perspectiva celui care moare (precum în ***Moriția***), ci din unghiul de vedere al femeii supraviețuitoare nenorocirii, care, dacă nu-și ia viața, este pentru că și-a concentrat energia în forma morală a datoriei de a elucida ce i s-a întâmplat soțului ei plecat departe. Ea poate fi comparată cu eroinele tragice, plăsmuite de Sofocle și de Euripide, care n-au acceptat dispariția celui drag nici după moarte, interogându-l dincolo de limitele firii dacă le-a rămas credincios.

Asocierea Vitoriei Lipan cu *„un Hamlet feminin"* de către G. Călinescu ni se pare mai puțin convingătoare, căci prințului Danemarcei excesul de raționalism îi paralizează orice inițiativă concretă, în timp ce pragmatica femeie de la munte cenzurează gândul și-l potrivește faptei, împlinite la momentul oportun.

într-o privință, cum de-am găsit în mine puterea să rabd atâtea și să îndeplinesc toate. După ce l-am căutat și l-am găsit, ar fi trebuit să mă pun jos și să-l bocesc. Dar știu eu cine mi-a dat îndemn și putere. Am făcut toate ș-am să mai fac, cât voi mai avea suflet. Am trecut muntele ista în toate felurile, am fost la Borca nu știu de câte ori, am cheltuit parale în dreapta și stânga, am mișcat oameni și preoți; am vorbit, dragă cucoană Marie, și printr-o sârmă, tocmai la Piatra. Eu eram de partea asta, în primărie la Borca, și de partea cealaltă era domnul prefect, și l-am rugat pentru omul meu, pe care l-am găsit risipit într-o râpă, să-mi deie voie să-l îngrop în țintirim. Să nu rămâie între lupi; să-l aduc între creștini.

Abordarea textului în clasă

Întrucât opera sadoveniană a fost intrepretată ca un roman de dragoste și inițiatic, propunem abordarea textului epic din perspectivă justițiară și morală.

- Motivați de ce Vitoria Lipan a pornit ea însăși în căutarea soțului ei dispărut, inițiind o anchetă pe cont propriu.
- Justificați de ce eroina și-a luat fiul drept coparticipant la actul justițiar și la pedepsirea vinovaților.
- Urmăriți itinerarul parcurs de Vitoria și felul cum a procedat, ca să dea de urma ucigașilor și să elucideze misterul dispariției lui Nechifor.
- Explicați comportamentul diferențiat al protagonistei față de Calistrat Bogza și Ilie Cuțui, pe durata interogării suspecților de către subprefectul Anastase Balmez.
- Comentați scena memorabilă (din capitolul al XVI-lea), în care Vitoria îi demască pe cei doi asasini în fața întregii asistențe adunate la praznicul de înmormântare.
- Meditați la faptul că Vitoria a răzbunat nu numai crima în sine, ci și inutilitatea ei, având în vedere că un om bun și prietenos – ca Nechifor Lipan – ar fi găsit o soluție, eventual chiar amânarea plății oilor de către cei doi tovarăși mai săraci.

Repere de interpretare

Un roman de dragoste

Când realizează adevăratul motiv al neîntoarcerii lui Nechifor Lipan din călătoria prelungită, Vitoria nu se lamentează, nu așteaptă rezolvarea dramei personale din partea nimănui (nici măcar din partea organelor penale în drept să o facă), nu se pleacă în fața destinului. Ea cere putere lăuntrică și sprijin moral exclusiv instanței divine și reprezentanților săi pe pământ (preotului rural, Daniil Milieș, părintelui Visarion de la Piatra, preoților din Sabasa, unde își va îngropa bărbatul ucis mișelește). Voința ei se încordează pe măsura inflexibilității sorții ce i-a dat o lovitură atât de năprasnică, încât era gata s-o doboare. Ea va iniția, cu tenacitate, o acțiune paralelă cu ancheta oficială și va reuși să-i găsească singură pe asasini după un periplu îndelungat, peste șapte munți, ca-n basme. Dorința unică de

Scanned with OKEN Scanner

a-şi răzbuna bărbatul asasinat este în raport direct cu marea ei dragoste care nu acceptă nici înfrângerea morţii, nici justiţia aleatorie (întâmplătoare) a destinului orb. Vitoria îi povesteşte negustorului David (cu care a plecat la drum), că ea şi Nechifor s-au cunoscut de tineri, s-au iubit, părăsindu-şi locurile natale şi familiile. În căutarea unui trai mai bun, s-au stabilit în satul Măgura, de pe muntele Tarcău, unde au fost priviţi, iniţial, ca nişte intruşi, dar asimilaţi ulterior în noua comunitate rurală. După mai bine de douăzeci de ani de căsnicie, erau fericiţi, pentru că se armonizau, în ciuda unor momente tensionate, generate de gelozia femeii, ducând un trai îndestulat, asigurat prin munca lor onestă, şi ocrotindu-şi cei doi copii rămaşi în viaţă (din cinci câţi avuseseră). Nechifor Lipan fusese negustor de oi, comerciant priceput, cu turme bogate şi păstori angajaţi să le îngrijească. Primul capitol evidenţiază şi condiţia precară a soţiilor de oieri: *„Viaţa muntenilor e grea, mai ales a femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme"*. Existenţa bărbaţilor, consumată între participarea la târgurile consacrate de oi, unde făceau tranzacţiile specifice, şi zilele petrecute la stânile din vârfurile munţilor, se asemăna cu cea a marinarilor aflaţi mereu departe de case, iar nevestele lor deveneau un fel de Penelope în aşteptarea unor Ulise peregrinând pe cărările muntoase, în calea cărora ispita – sub chipul lui Calypso – nu întârzia să apară, ca în mitologie. În ciuda traiului dificil şi al îndepărtării temporare de familii, oamenii erau convinşi că aveau *„rădăcinile adânc înfipte ca şi bradul"* în solul montan, înfruntând greutăţile şi nerecunoscând alt stăpân decât pe Dumnezeu.

Motivaţiile interioare ale căutării soţului dispărut

După două decenii de viaţă comună, Vitoria ajunsese să-i cunoască bine soţului ei toate drumurile şi popasurile. Ea s-a îngrijorat, la început, de prelungita lui absenţă şi era convinsă că numai un fapt excepţional (rănirea gravă sau decesul) l-ar fi împiedicat să trimită o veste celor dragi. Nu frumos, dar impunător, inegalabil povestitor, nelipsit de la petrecerile rurale, fire comunicativă şi pasională, lui Nechifor îi plăcea compania femeilor frumoase, însă curtoazia sa nu depăşea limitele bunului simţ şi ale respectării condiţiei de bărbat căsătorit. De aceea, Vitoria nu crede nici în soluţiile avansate de preotul rural (o afacere trenantă, eventualitatea unei accidentări, înfăptuirea unei ilegalităţi care să-l fi constrâns la detenţie momentană), nici în previziunile oculte ale babei Maranda, vrăjitoarea satului, că bărbatul ar fi părăsit-o pentru altă femeie. Va porni în căutarea lui, pentru că i se pare o dovadă a iubirii şi a fidelităţii ei dincolo de viaţă: *„Mai ales dacă a pierit, cată să-l găsesc; căci, viu, se poate întoarce şi singur"*. Consătenii n-au sprijinit-o moral, dar curioşi şi ironici *„o întrebau despre omul ei"*. Şi pe Maranda o consultă, pentru a nu-şi imputa că a omis ceva, iar interpretarea în sens erotic negativ oferită de bătrâna magiciană îi consolidează decizia plecării în căutarea celui dispărut. Chiar Bogza îşi permite să-i sugereze, cu cinism, eventualitatea ca omul ei *„să se fi săturat de vechi, şi să fi căutat nou"*, Vitoria replicându-i asasinului cu demnitate şi previziunea tragediei deja întâmplate: *„Asta se poate, primi munteanca, zâmbind şi ea palid; numai să nu fie cea cu dinţii rânjiţi"*.

Când îi găseşte osemintele în râpa adâncă, nu plânge, copleşită de imaginea cutremurătoare, dar este uşurată sufleteşte: era mort, dar nu infidel şi nici un om mediocru, care să o fi decepţionat după o convieţuire îndelungată şi care să nu fi meritat afecţiunea ei totală. Exigenţele îndrăgostiţilor sunt foarte mari, aproape

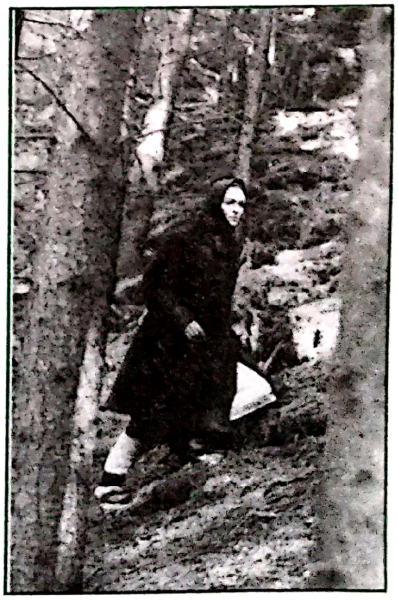
Capitolul al III-lea

Vorbire directă şi indirectă

Stilul indirect liber

Modalitatea narativă înglobează şi suma problemelor relative la organizarea informaţiei epice, în raport cu timpul şi vocea narativă. Diferenţa fundamentală dintre **narăţie/relatare** şi **reprezentare** ţine, de asemenea, de modalitate: prima se defineşte prin modul în care se relatează un subiect; a doua are caracter dramatic, întrucât corespunde părţilor dialogate ale discursului. Pornind de la această opoziţie, se caracterizează şi modalităţile pur reproductive ale vorbirii şi, implicit, formele compoziţionale impuse de acestea în text: **stilurile direct, indirect, direct legat, indirect liber**. Fiecare dintre ele marchează o anumită manieră de redare a acţiunii: **directă** – prin **dialog, monolog, monolog interior; indirectă** – prin **stilul indirect** al naratorului, sau **mixtă** – prin ambiguizarea/opacizarea vocii narative sub forma **stilului indirect liber**. Ambiguizarea naraţiei prin amestecul de stiluri are drept scop voalarea autorului real al unui (fragment de) enunţ narativ şi, totodată, ştergerea limitei clare dintre planurile narative tradiţionale. ▶▶▶

În aceste pagini, imagini din filmul *Baltagul* (1969), în regia lui Mircea Mureşan



Scanned with OKEN Scanner

Stilul direct redă o replică în forma în care ea a fost enunțată, rolul scriitorului fiind acela de a introduce cuvinte redate fie printr-un verb „dicendi" (a spune, a vorbi, a reda, a întreba, a răspunde, a zice, a se adresa etc.), printr-o expresie (a arunca o vorbă, a se repezi cu vorba, a scoate un cuvânt, a băga de seamă etc.) sau printr-un alt termen cu sens declarativ.

Vorbirea directă este independentă din punctul de vedere al subordonării sintactice, iar elementele de intonație, de topică și de punctuație o individualizează în text.

Stilul indirect constituie o transpunere a celui direct, la care se raportează, uneori în opoziție cu el. Vorbirea indirectă presupune prezența în fragment a unui **verb de declarație sau de percepție, neapărat tranzitiv** (care nu poate fi suprimat ca în stilul direct). Sintactic, implică existența unui **raport de subordonare**, realizat printr-o conjuncție propriu-zisă subordonatoare, ori printr-un pronume sau adverb relativ. Adverbele de loc și de timp, ca și pronumele/adjectivele demonstrative de apropiere sunt înlocuite cu acelea care exprimă depărtarea, și invers. Pronumele și adjectivele posesive își schimbă, de asemenea, persoana. Trecerea de la stilul direct la cel indirect face obligatorie transpunerea de persoană gramaticală atât a pronumelor personale, cât și a formelor verbale.

crude, moartea partenerului fiind acceptată *in extremis*, dar infidelitatea nu, căci ea ar fi echivalat cu dispariția încrederii în miracolul iubirii: *„Mai bine astfel, într-o privință, să-l știe mort, decât părăsit de casa lui, în brațele alteia și-n așternut străin"*. Deși pierit, Vitoria va continua să-l iubească, deoarece nu și-a modificat nici respectul, nici pasiunea pentru el. Nechifor va dispărea pentru ceilalți, dar va rămâne viu în spiritul soției sale, conducându-i acțiunile în starea de veghe și inducându-i visurile premonitorii în cea onirică: *„Avea ea să-i spuie multe; și i le spunea, fără să miște buzele și limba. I le spunea dinlăuntru, cu bănuieli și suferințe vechi"*. Până la descoperirea adevărului, va trăi într-o văduvie interioară, apoi se va instala în cea exterioară până la sfârșitul zilelor ei.

Asumarea definitivă a condiției de văduvă

Deși este o femeie încă tânără și frumoasă, refacerea vieții sale lângă un alt bărbat îi apare drept o pângărire a memoriei celui dispărut, care – pentru ea – este o prezență incomparabilă, de neînlocuit. Negustorul David, impresionat de inteligența, caracterul ferm și de abilitatea tranzacțională a muntencei, îi mărturisește d-lui Iordan că, dacă n-ar fi fost însurat, ar fi cerut-o imediat de soție; subprefectul Anastase Balmez o admiră din primul moment, fiind uluit apoi de finețea observațiilor, de tenacitatea anchetei personale declanșate și de arta disimulării realelor ei intenții, pe care o stăpânește impecabil; când un călător anonim îi face un compliment îndrăzneț, Vitoria, lezată, îi cere cu un glas *„uscat și otrăvit"* lui Gheorghiță să-l lovească cu baltagul.

Numai faptul de a i se reaminti că este o femeie ispititoare i se pare un sacrilegiu, în absența singurului bărbat care avusese privilegiul de a o privi ca atare. Pentru doi oameni care s-au iubit există ceva mai cumplit decât despărțirea prin moarte, și anume despărțirea în viață, survenită prin trădarea în dragoste. Fidelitatea dovedită a lui Nechifor o ajută pe Vitoria să înfrunte tragedia, nu cu seninătate, dar cu certitudinea că – în afara morții ineluctabile – nimic nu i-ar fi putut despărți. Îi face cea mai frumoasă și mai bogată slujbă de înmormântare pomenită vreodată în Sabasa, necruțând nici o cheltuială (deși, altfel, era foarte chibzuită în privința banilor), considerând că Nechifor merita totul. Numai când are loc înmormântarea și coșciugul urmează să fie închis, își pierde acea mască a calmului aparent, strigând din toate puterile sufletului ei revoltat și deznădăjduit. Și-a chemat perechea dispărută pe numele său cel adevărat, cu care i se adresa în intimitatea lor și pe care, de comun acord, îl purta și băiatul: *„Gheorghiță! de ce m-ai lăsat! Cu așa glas a strigat, încât prin toți cei de față a trecut un cutremur"*.

Cititorul însuși este impresionat, dându-și seama că, deși reprezintă un erou mereu absent, Lipan rămâne, totuși, protagonist, datorită evocărilor directe ale văduvei sale ori celor indirecte ale oamenilor care l-au cunoscut. Aprecierea calităților lui este unanimă: spunea povești cu farmec, tâlc și umor, anima toate petrecerile din sat, știa să-și facă prieteni și să se bucure împreună, imaginea lui câștiga impozanță, fiind mereu prezentat în poziție ecvestră, ca eroii din basme.

Pentru Vitoria, sărbătorile de iarnă își pierd semnificația, fără perechea îndrăgită: *„Se socotea moartă, ca și omul ei care nu era lângă dânsa... Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețe"*. Anticipează lucid că ciclul ei existențial se va încheia prematur, pentru că – fără Nechifor – va mai avea de trăit

Scanned with OKEN Scanner

„puține zile, cu nour". Se va dedica exclusiv educației copiilor ei, pe care-i va pregăti să intre în rândul lumii, prin căsătorie. Deși se împotrivise mult timp idilei dintre Minodora și feciorul dăscăliței lui Topor, care nu era oier, deci un om independent, e de presupus că opoziția sa este mai degrabă strategică, pentru a se încredința de statornicia sentimentelor celor doi. Tânăra observase căsnicia armonioasă a părinților ei și își roagă mama să-i permită *„să se bucure și ea de viață"*. Din afecțiune maternă, însă și din loialitate feminină, probabil că Vitoria va respecta sentimentele fiicei sale, lăsând-o să facă mariajul potrivit, care să-i asigure fericirea.

Nechifor Lipan – bărbatul unic în existența Vitoriei

Discuția finală a eroinei cu Maria Vasiliu, care își oferise în mod spontan ajutorul și îi stătuse alături în momente-cheie, relevă adevăratele ei sentimente și intenții. N-are liniște sufletească până nu îi descoperă pe făptași, căci Nechifor a fost centrul universului ei existențial: *„... am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu, ș-am fost mulțămită și înflorită cu dânsul..."*

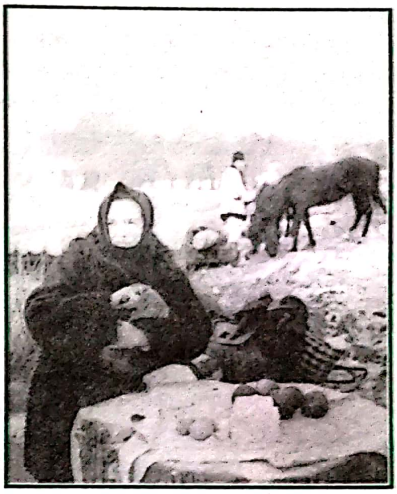
A strâns în ea atâta suferință și revoltă, încât regretă că nu e bărbat să-l *„pălească"* pe vinovat cu baltagul, aplicând sălbatica lege a talionului; l-ar fi lovit cu aceeași sete cu care el a curmat viața celui iubit de ea. Nici pe Gheorghiță, încă nematurizat, nu-l poate îndemna la o asemenea faptă, căci omorul – chiar motivat pe deplin, prin răzbunarea tatălui – i-ar fi maculat începutul de viață adultă.

Femeie profund credincioasă, Vitoria nu-l poate, totuși, ierta creștinește pe Calistrat Bogza, deși asasinul „sugușat" de câinele Lupu este în pragul morții. El omorâse un bărbat în plină vigoare, mișelește, îndoliindu-i familia, iar soției defunctului distrugându-i viața. Vitoria nu l-a absolvit și pentru că se aștepta la o motivație mai puțin vulgară și mercantilă decât aceea a jafului. Totodată, este conștientă de inutilitatea crimei, pentru că îl știa pe Nechifor un om bun și generos. Ea aflase de la funcționarul neamț, care asistase la vânzarea celor trei sute de oi din Vatra Dornei, că soțul ei le cedase o sută de capete celor doi tovarăși de drum, care nu puteau achiziționa o turmă atât de mare. Așa cum le-a venit în ajutor în acel moment, eroul ar fi fost în stare să mai amâne și plata ovinelor luate pe cuvânt de Bogza și Cuțui.

Simularea unei false prietenii pentru munteanul avut, ura nemotivată împotriva celui mai capabil, lovirea lașă, pe la spate, a aceluia, aruncarea în râpă a leșului, fără nici o urmă de respect creștin, toate acestea îndreptățesc ultima replică a Vitoriei către asasin cu accent pe primul cuvânt – *„Dumnezeu să te ierte!"*, cu înțelegerea și toleranța lui universală față de greșelile oamenilor – , căci ea nu-l poate ierta. Dar, în pofida destinului crud și a morții nemeritate a unuia dintre parteneri, Vitoria (formă regională de la Victoria) și Nechifor (nume ce-și află originea în cuvintele grecești *Nike-phoros* – „purtător de victorie") alcătuiesc un cuplu ce simbolizează, și onomastic, triumful iubirii asupra tragicului existențial și asupra răului din oameni, căci: *„Lumea asta-i mare și plină de răutăți..."*

Valențele inițiatice și arhetipale ale romanului

Însuși titlul cărții este susceptibil de mai multe interpretări: **simbol generic** al armei tradiționale a oierilor, cu care ei se apără de oamenii răi și de fiarele codrilor; **simbol individual** al armei cu care s-a înfăptuit uciderea eroului, într-o simetrie justițiară Gheorghiță lovindu-l, tot cu ea, în frunte, pe ucigașul părintelui său; dar



Vorbirea directă legată și **vorbirea indirectă intonată-direct** sunt forme specifice pentru sintaxa populară, limbajul vechi (cronicăresc) și cel oral anacolutic. Aceste forme hibride nu modifică trăsăturile gramaticale ale stilului direct, deoarece păstrează nealterată replica, dar introduc, printr-o conjuncție subordonatoare, un enunț reprodus. De exemplu: *„Ce să zică, milostivă cucoană, răspunde unul. Ia, întreabă că muieți-s posmagii?"*(I.Creangă)

„Iar el s-au zâmbit a râde și au dzis că « de mult așteptam eu una ca asta să vie »." (I. Neculce)

Stilul indirect liber este derivat din cel indirect conjuncțional, dar nu este introdus nici printr-un verb declarativ, nici printr-o conjuncție subordonatoare. De aceea, caracterizarea „liber" se referă tocmai la absența conjuncției, ceea ce conferă enunțului independență sintactică, la fel ca în stilul direct. De exemplu: *„Se aflau negustători vicleni care nu se sfiau să încredințeze pe cine voia să asculte că, totuși, la aceea priveliște, a fost și a treia împărătească... O așteptau eunucii și un ghinekeu al ei la Daphne, pe când doamna Irina rămânea în Augusteon, iar cealaltă, adică Amnianca, era mutată în pripă și în ascuns la Halki."* (M.Sadoveanu)

Scanned with OKEN Scanner

Stilul indirect liber prezintă şi aceeaşi transpunere a persoanei (la pronume şi la verb) specifică vorbirii indirecte; trecerea se produce de la persoanele I şi a II-a către persoana a III-a: „ – *Ce face aici jupâniţa noastră? Era unchesul Petrea. O privea zâmbind, dar în ochii lui nu era prietenie. – Ce să facă? Se pregăteşte să ducă bunicului şi bunicăi vestea cea bună.*" (M. Sadoveanu)

Se remarcă şi faptul că acest stil mixt conservă – din replica reprodusă – intonaţia interogativ/exclamativă a vorbirii directe, pronumele şi adverbele interogative, ca şi unele elemente lexicale cu valoare afectivă.

În **stilul beletristic**, el este frecvent şi are valoare stilistică, deoarece – ambiguizând vocea narativă – **interferează** planurile de bază ale oricărei naraţii, cel al **autorului** şi cel al ***personajelor.***

Referinţe critice

*„În **Baltagul**, mobilul ascuns al acţiunii lui spectaculoase este iubirea, o iubire ce, în lumina tragicului, se manifestă ca durere. Or, tocmai acest mobil, cel mai puternic, al epicii Vitoriei, de natură pasională, este şi cel mai ascuns: el este exprimat cu avariţie, dar fără echivoc."*

Paul Georgescu

„Singurul mod uman de a învinge moartea este de a o asuma."

„...un roman de dragoste, înfăţişând o puternică pasiune erotică feminească, pasiune împlinită, pozitivă, consecventă, cu o psihologie exact nuanţată, fără sentimentalism, nici dezvoltări complezent «analitice»..."

Alexandru Paleologu

este şi arma cea nouă, cu **funcţie magică**, a tânărului, pe care mama sa i-a dat-o, mai întâi, părintelui Daniil Milieş, s-o binecuvânteze, devenind apoi simbolul maturizării lui, după ce va învăţa s-o mânuiască cu pricepere şi responsabilitate.

Categoria iniţiaticului, în viziunea sadoveniană, are o dublă accepţie: de **creaţie iniţiatică**, racordată, în subtext, la unul dintre miturile fundamentale ale omenirii, şi anume cel egiptean al cuplului divin, Isis şi Osiris; de **iniţiere virilă** a unui adolescent, obligat să treacă prin încercări fizice (greutăţile drumului) şi morale (suferinţa pierderii tatălui), pentru a accede la condiţia de ins matur, cunoscător al dificultăţilor şi al tragediilor vieţii.

Paul Georgescu a intuit structura iniţiatică a cărţii, suprapusă unui scenariu mitic binecunoscut (dar abil camuflat în aluzii discrete), cel al căutării rămăşiţelor pământeşti ale bărbatului dispărut de către soţia iubitoare şi pioasă, pentru a i se putea oficia ritualurile înmormântării şi pentru ca spiritul lui să se integreze lumii veşnice. Iar Al. Paleologu a reconstituit **tiparul mitic integral**, în care Vitoria (Isis) îl caută pe Nechifor (Osiris), îi găseşte trupul dezmembrat într-o văgăună pustie, cu ajutorul câinelui devotat, Lupu (Anubis), după un periplu istovitor şi plin de neprevăzut, în care a fost însoţită – în calitate de ucenic spiritual – de fiul ei, Gheorghiţă (Horus). De remarcat că **primul model arhetipal** a fost respectat, căci cel care moare este bărbatul, femeia credincioasă fiind aceea care îl caută până la regăsirea lui şi stingerea conflictului sângeros prin pedepsirea vinovaţilor: Calistrat Bogza (ipostaza lui Seth) şi Ilie Cuţui (complicele asasinului).

Al doilea model arhaic a fost modificat, deoarece iniţierea virilă era făcută, obligatoriu, de către un bărbat. Dar, în absenţa tatălui ucis, fiul o va avea drept călăuză în viaţă pe mama sa, aşa cum zeiţa Isis îl ocrotise pe Horus, învăţându-l tainele existenţei umane şi cosmice.

Vitoria şi Nechifor – o pereche de iniţiaţi

Protagoniştii romanului formează o pereche de iniţiaţi. Când Nechifor avea numai patru ani, fiind bolnav de „hidropică", familia lui pierduse orice speranţă. Copilul a fost salvat printr-o pasă magică. Precum Dionysos, el s-a născut a doua oară, ridicându-se dintr-o suferinţă grea, ca din moarte. Mama sa l-a vândut simbolic vrăjitoarei satului, pe un bănuţ de aramă, trecându-i-l peste fereastra casei ca peste un prag al morţii. Vrăciţa l-a descântat şi i-a schimbat numele din Gheorghe în Nechifor, *„ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea"*.

Pe durata vieţii lui încheiate dramatic, eroul se dovedise un înţelept, învăţând de la bacii bătrâni „slovă" (adică să scrie), poveşti cu tâlc şi *„unele vorbe adânci pe care le spunea cu înţeles, la vreme potrivită"*. După moartea violentă, spiritul lui continuă să supravegheze casa şi familia, ghidându-şi soţia în acţiunile ei: *„În gândul acesta care-i venise dintr-o dată, să caute cânele, Vitoria cunoscu altă binecuvântare. De unde-i venise gândul? Fără îndoială că de la Nechifor Lipan. El – se înţelege lesne – nu mai era între vii cu trupul. Dar sufletul lui se întorsese spre dânsa şi-i dădea îndemnuri."*

Alături de spiritul bărbatului dispărut, Vitoria se simţea întărită şi de credinţa neclintită în Dumnezeu: *„Era ş-o hotărâre mai de sus – către care inima ei întruna sta îngenunchiată"*. Vitoria însăşi pare o iniţiată, de vreme ce recunoaşte, în faţa negustorului David, că drumul ei a fost poruncit – concomitent – de instanţa divină şi de sufletul neistovit al celui omorât fără vină: *„Să ştii, dumneata, că eu am pornit după*

Scanned with OKEN Scanner

semne şi porunci". În proiecţiile sale onirice din cursul nopţilor, eroina este avertizată că s-a petrecut, departe, un fapt strigător la cer, care a perturbat ordinea firii. Chiar capitolul întâi se încheie cu un vis obsedant al muntencei, repetat periodic. Lipan era mereu întors cu spatele la ea şi la lume, traversând o apă neagră, în asfinţit. Simbolistica onirică descifrează semnul părăsirii lumii vii de către erou, trecând peste Styx, râul morţii. În visul recurent, spiritul lui nu se va întoarce cu faţa spre ea decât atunci când femeia, reconstituindu-i itinerarul pas cu pas, se va apropia de locul dramei: *„Îi fac toate slujbele rânduite, să i se liniştească sufletul. Acuma mi s-a arătat în vis cu faţa şi mă cheamă*".

Îndeplinirea strictă a ritualurilor funerare

Pe durata investigaţiilor sale, femeia parcă opreşte vremea în loc, îndeplineşte actul justiţiar, împacă – prin ritualuri funerare amănunţite – spiritul celui răposat înainte de vreme, iar timpul încremenit reintră în mişcarea ritmică a duratei eterne. Nu întâmplător va pleca în luna martie, când Sfântul Gheorghe străpunge cu sulița luminii solare balaurul iernii şi al întunericului. După ce posteşte douăsprezece vineri la rând, se spovedeşte, se împărtăşeşte, ca să plece la drum curăţită de păcate şi de orice altă preocupare. Părintele Milieş a făcut o slujbă mai aparte, rugându-se *„pentru cei călători"* să izbândească şi binecuvântându-le iniţiativa. Vitoria s-a dus şi la Piatra, să se închine Sfintei Ana de la mănăstirea Bistriţa, cea care o mai ajutase şi altă dată, când se răspândise o molimă printre oile din turmele Lipanilor.

Vitoria urmăreşte, cu maximă atenţie, evoluţia fenomenelor naturale, comportamentul păsărilor şi al animalelor, apariţia ori dispariţia bruscă a soarelui (simbol al naşterii şi al morţii omului), intensificarea sau diminuarea forţei eoliene, precum şi direcţia din care bătea vântul, în toate acestea văzând semne favorabile ori nefavorabile acţiunilor întreprinse. Ea respectă un tipar ancestral de comportament, trăind într-o comuniune cu stihiile terestre şi cu ritmurile universale, aidoma omului arhaic: *„Acuma vedea adevărat şi bine că vântul a contenit. Căzuse jos, în vale, şi amuţise şi el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuia să se întoarcă îndărăt."* Crezuse că se va îndrepta spre Prut, în ţinutul Botoşanilor, dar mişcarea naturii parcă încremenise, indicându-i faptul că între Sabasa şi Suha se află cheia adevărului. Orice evocare a lui Nechifor se încheie cu vărsarea câtorva picături de vin în amintirea sângelui scurs al victimei, conform datinii că cei decedaţi stau însetaţi pe lumea cealaltă.

Îndeplinirea cu stricteţe a ritualurilor funerare a fost, în toată lumea veche, obligaţia de căpătâi a insului supravieţuitor şi dovada pietăţii sale. Crima, ca orice fapt tăinuit, privase victima, nedescoperită încă, de acel drept al înhumării, consfinţit de aspre legi nescrise, în numele cărora murise şi Antigona, eroina lui Sofocle. În privinţa conservării datinilor străbune de îngropăciune şi a respectării legilor străvechi de conduită morală, Vitoria Lipan este o Antigonă la fel de neînduplecată, acţionând pe plaiurile Moldovei. În dezechilibrul natural şi uman, provocat de omorul nepedepsit încă, Vitoria este purtătoare de ordine, un factor de stabilitate, acţionând în numele celui pierit în plină forţă vitală şi al instanţei divine, care cer – deopotrivă – să se facă dreptate. **În sens omenesc**, eroina păstrează datinile străbune, având grijă să le transmită cu sfinţenie urmaşilor. De aceea îi reproşează Minodorei că nu manifestă suficient respect faţă de obiceiuri, acceptând formele noi de conduită: coafura, vestimentaţia, dansul modern, scrisorile versificate de amor.

Capitolul al III-lea

Dialogul literar

Dialogul literar este opera literară în formă de conversaţie între două sau mai multe personaje, în cadrul căreia se expun idei opuse şi contradictorii. În Antichitatea orientală şi clasică, dialogul a fost folosit pe scară largă în operele filozofice, retorice şi didactice. El avea calitatea de a evita ariditatea şi monotonia dizertaţiei abstracte şi de a o face mai expresivă prin varietate. Grecii şi romanii au cultivat cu plăcere şi adesea cu strălucire dialogul. De exemplu, ***Dialogurile*** lui Platon, unde procedeul se foloseşte efectiv, în cadrul unei conversaţii libere şi animate, apoi ***De Amicitia*** (**Despre prietenie**) şi ***De senectute*** (**Despre bătrâneţe**) ale lui Cicero, unde dialogul e utilizat ca simplă convenţie literară.

Dialogul a fost foarte apreciat în epoca modernă în Franţa, de către Pascal (de exemplu, ***Provincialele***), de către Fénelon, Voltaire, mai târziu de E. Renan ***(Dialoguri filozofice)***, iar în secolul nostru de Paul Valéry, în ***L'Ame et la Danse*** (**Sufletul şi dansul**).

Necesitatea dialogului în scrierile teoretice au simţit-o, în literatura română, Dimitrie Cantemir (***Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul***, 1698), Petru Maior (***Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi***, 1819), iar mai aproape de noi, E. Lovinescu, în primele lui eseuri critice, sub forma dialogurilor platoniciene, apoi M. Dragomirescu, a cărui teorie integralistă este prezentată sub forma dialogurilor filozofice, pe care le susţin scriitorii şi criticii români (***Integralismul***, 1929).

G. Călinescu a folosit, uneori, dialogul în paginile de publicistică (***Cronicile optimistului***). Frecvenţa dialogului din Antichitate până în vremea noastră probează viabilitatea acestei forme foarte vechi a eseului.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolistica animalului păzitor în romanul lui M. Sadoveanu

De la Eugen Lovinescu la G. Călinescu, romanul sadovenian a fost interpretat, în mod eronat, ca o parafrază cultă a poemului mioritic. Criticii au fost induşi în eroare şi de motoul cărţii, selectat din versurile baladei păstoreşti. Câinele are o simbolistică aparte, fiind prietenul şi ajutorul omului în caz de nevoie. Cu aceste atribute este menţionat şi în textul *Mioriţei*, unde păstorul, ameninţat de tovarăşii lui de breaslă, este rugat de mioară să-şi aducă în preajmă câinele *„cel mai bărbătesc/şi cel mai frăţesc"*, ca să-i apere viaţa. Dar Sadoveanu a menţionat versurile pentru că i-a acordat lui Lupu semnificaţii sporite. Dacă în baladă câinele are un rol potenţial (şi, de altfel, ineficient), în roman îl îndeplineşte efectiv: şi-a păzit stăpânul, uciderea lui fulgerătoare luându-l prin surprindere; s-a luptat cu Bogza, care voia să-i aplice şi animalului o lovitură de baltag, ştergând orice urmă; s-a târât în prăpastie după stăpânul mort, veghindu-l de atacurile vieţuitoarelor de pradă, îndurând foamea şi setea; a stat neclintit în râpă până la sosirea iernii, când troienele au astupat locul, obligându-l să se refugieze între oameni; după ce Vitoria l-a regăsit, a condus-o în văgăuna de la poalele muntelui Stânişoara, unde nimănui nu i-ar fi dat prin gând să-l caute pe cel dispărut; în fine, fapt esenţial, tot el îl omoară pe Bogza (al cărui miros câinele nu-l uitase), salvându-l pe Gheorghiţă de la o confruntare dificilă.

Atât stăpânii lui adulţi, cât şi copiii lor îl ocroteau pe Lupu, preţuindu-i devotamentul mai puternic decât al unui om. Hangiul Macovei povesteşte Vitoriei că a fost impresionat de faptul că Nechifor nu uita să-şi hrănească păzitorul cu mâna lui, Lupu neprimind mâncarea oferită de altcineva. Vitoria plăteşte o sumă mare de bani când îl găseşte, sub numele Pripas, într-o casă din apropierea muntelui, drept recunoştinţă faţă de gazda care-l îngrijise. Este convinsă că-i va fi de

▶▶▶

Rânduielile ancestrale menţin şi legătura sufletească cu trecutul, reprezentat de generaţiile care se succedaseră în timp. Eterne rămân, pentru Vitoria, principiile de bine, de frumos şi de sfinţenie, pe care i le reaminteşte cu dârzenie fiicei sale: *„N-ai mai învăţat rânduiala? Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun!"* **În sens cosmic**, scrupulozitatea îndeplinirii riturilor era şi expresia unei mentalităţi specifice, în care omul arhaic nu se consideră niciodată solitar şi izolat, ci integrat unei colectivităţi umane, reproducând la scară redusă, dar exactă, ordinea universală.

Omul primordial trăia cu dubla responsabilitate că, atât în viaţă, cât şi după moarte, va da socoteală de faptele sale. Şi această perspectivă asupra îndatoririlor personale explică de ce Vitoria vrea, cu orice preţ, să repună ea însăşi lucrurile în matca lor firească, să respecte justiţia divină, să o stimuleze pe cea omenească, să liniştească sufletul neistovit al celui sacrificat prematur, aşezându-l într-un mormânt (chiar şi în loc străin) unde să vină ca să se închine, împreună cu cei doi copii: *„Om aduce atuncea de la mănăstirea Văraticului şi pe soră-ta, Minodora, ca să cunoască mormântul!"*

Semnificaţia simbolică şi morală a iniţierii lui Gheorghiţă

Abia la sfârşitul capitolului al XI-lea, prozatorul îl atenţionează abil pe cititor că Vitoria dorea să afle dacă soţul ei *„s-a înălţat în soare, ori a curs pe o apă"*, ca Osiris ucis de Seth. Mitul osirian a fost ales de scriitorul român pentru că este unul total, semnificând armonizarea triadelor: iubire, căsătorie, fecunditate; paternitate, fidelitate, prietenie; solidaritate, justiţie, triumful final al Binelui asupra Răului; moarte, pietate, nemurire.

Aşadar, acest mit complex are o dublă funcţie: **simbolică**, în măsura în care garantează îndeplinirea ceremoniilor funerare pe pământ şi soarta postumă a sufletului nepieritor; **practic-formativă**, cu finalitate pedagogică, asigurând maturizarea tinerilor pregătiţi astfel să ia locul generaţiilor vârstnice. Rolul fiului în pedepsirea ucigaşului celui care i-a dat viaţă constituie un exerciţiu iniţiatic de virilitate, urmat de preluarea responsabilităţilor tatălui său. Regula cerea ca un bărbat mai experimentat (un frate mai mare, un prieten etc.) să-şi asume rolul de iniţiator, însă, în condiţiile date, numai mama putea să-l ducă la bun sfârşit. De altfel, şi Isis îl învăţa singură pe Horus cosmogonie (despre naşterea universului), despre migraţia sufletelor, medicină, magie şi despre altele. La început, Vitoria a crezut că-l poate trimite pe flăcău singur. Din întrebările lui nedumerite îşi dă seama că n-ar fi ştiut cum să procedeze şi ar fi suferit un eşec, care l-ar fi umilit pentru tot restul vieţii. Astfel, a hotărât să meargă împreună, pentru a-l deprinde să se descurce în situaţii inedite, în locuri străine, în împrejurări chiar periculoase, maturizându-l. Va găsi cu dibăcie mijloacele potrivite *„ca mintea ei să ajute şi braţul lui să lucreze"*. Venise momentul ca tânărul să conştientizeze că reuşita înseamnă îmbinarea inteligenţei cu diplomaţia şi cu forţa de a acţiona. Adolescentul este intrigat, iniţial, de hotărârea mamei de a face o anchetă pe cont propriu, neînţelegând decât târziu aluziile din replicile materne: *„Nu te uita urât, Gheorghiţă, că pentru tine de-acu înainte începe a răsări soarele"* – astrul iniţierii în mitologia egipteană, unde Ra era şi zeul cunoaşterii. Îl atenţionează că vârsta ingenuităţii s-a încheiat pentru el, fiindcă tragedia – pe care o anticipa – va schimba cursul vieţii întregii familii.

Orice proces iniţiatic presupune o moarte simbolică, adică o coborâre în întuneric, în prăpastia infernală, acolo unde neofitul (necunoscător al tainelor sfinte) va fi supus unor încercări-limită. Coborând, la porunca repetată a mamei, în râpa unde se confruntă cu priveliştea îngrozitoare a rămăşiţelor părintelui său, tânărul

Scanned with OKEN Scanner

parcurge un *Descensus ad Inferos* (coborâre printre spiritele demonice), suferind un şoc psihic. Plânge ca un copil şi, lăsat de Vitoria să păzească osemintele părinteşti câteva ore, în cursul nopţii, nu rezistă încercării, de frică, urcându-se pe mal şi vorbind în neştire cu singurele vietăţi din preajmă, câinele şi calul.

Rolul câinelui în preluarea consecinţelor gestului vindicativ

După ce Vitoria îl deposedează cu viclenie de baltag, sub pretextul de a-l privi mai atent, Bogza se găseşte dezarmat în faţa câinelui, care se repede fulgerător şi îi sfâşie beregata. Atât de tare îl urăşte pe asasinul stăpânului său, încât – fără intervenţia celor din jur, care i-au aruncat un sac pe cap, orbindu-l – l-ar fi mâncat de viu. Astfel, Lupu împlineşte actul răzbunător, lovitura aplicată de Gheorghiţă cu arma criminalului fiind doar una simbolică.

Realizând pedepsirea vinovatului, câinele preia impuritatea gestului sacrificial, absolvindu-l pe Gheorghiţă, care va intra în viaţa de adult fără a avea conştiinţa încărcată de păcatul unui omor. Motivabilă în sens uman, acţiunea vindicativă ar fi atras după sine sancţiunea divină, aşa cum a păţit Oreste (în mitologia grecească), urmărit de Erinii (spirite răzbunătoare) şi salvat de protectoarea sa, zeiţa Atena. Baltagul lui, ca o „creangă de aur" (simbolul magic), a rămas nepătat, asigurându-i intrarea într-o etapă nouă a existenţei.

La sfârşitul întâmplărilor, Gheorghiţă, al cărui nume înseamnă „Victoriosul" (ca şi al părintelui său), învinge monstrul răutăţii omeneşti, alcătuite din invidie, nerecunoştinţă, lăcomie, laşitate, toate conducând la crimă. Dar tânărul învinge şi balaurul neştiinţei cu suliţa curajului şi a tenacităţii învăţate de la părinţii lui. Intră în aventura căutării flăcăiandru şi iese din labirintul iniţiatic un om format pe de-a-ntregul, capabil să preia conducerea familiei şi să rostuiască moştenirea paternă. Abia atunci înţelege că pentru el *„jucăriile au stat"*, de ce se cuvine *„să se arate bărbat"*, faptul că mama şi sora lui *„nu aveau alt sprijin"* decât braţul său. De îndată ce Gheorghiţă intră în atribuţiile lui Nechifor, ciclul existenţial îşi poate urma cursul implacabil: cei mai în vârstă au pierit, ori s-au retras; cei tineri le pot lua, cu deplin temei, locul pe scena vieţii.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

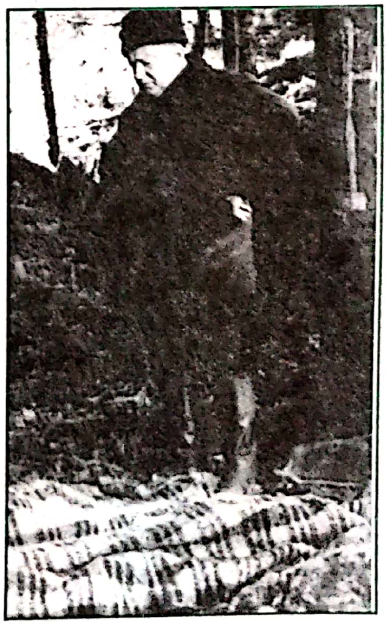
- Analizaţi, într-o compunere, relaţia sufletească dintre mamă şi fiul ei, drumul spre maturizarea acestuia prin asumarea dramei trăite de familia sa.
- Realizaţi o paralelă între intriga şi deznodământul *Baltagului* şi momentele epice similare din *Moriţa*, reliefând deosebirile de conţinut şi de viziune artistică (a creatorului cult şi a celui popular) dintre acestea.
- Realizaţi un eseu nestructurat pe tema: „Vitoria şi Nechifor Lipan – un cuplu indestructibil, care a transgresat – prin iubire – obstacolul morţii".
- Redactaţi o paralelă între Vitoria Lipan şi Antigona (protagonista tragediei omonime a lui Sofocle): eroine neclintite în apărarea credinţelor religioase cu caracter ritualic, obligaţia sacră a celor apropiaţi de a-şi îngropa morţii, efectuarea ritualurilor funerare şi mandatul etic al răzbunării crimei.
- Realizaţi un eseu nestructurat pe tema celor patru mari simboluri ale cărţii sadoveniene: **romanul de dragoste, iniţiatic** (şi ritualic), **justiţiar şi etic**, atestând, laolaltă, persistenţa valorilor morale în concepţia poporului nostru.

▶▶▶
folos, transferând o parte din afecţiunea pentru omul drag asupra celui ce-l apărase cât a putut.

Personajul animalier, păzitor al sufletului după moarte, realiza legătura afectivă între stăpânul răposat şi soţia supravieţuitoare, care s-a bucurat *„găsind în animal o parte din fiinţa celui prăpădit"*.

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române...***, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
- Nicolae Manolescu, ***Sadoveanu sau utopia cărţii***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976
- Al. Paleologu, ***Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. 2, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976
- Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, ediţia a III-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1981



Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Calităţile particulare ale stilului

Particularităţile stilului rezultă din felul propriu în care vorbitorul, potrivit firii sale, profesiunii, gradului de cultură, mediului social în care trăieşte, uzitează resursele limbii. Registrul acestor calităţi particulare este bogat, iar din felul cum se combină între ele, pe de o parte, şi din calităţile generale ale stilului, pe de altă parte, rezultă originalitatea de expresie a fiecărui vorbitor. Dintre calităţile particulare ale stilului le vom aminti pe cele mai cunoscute.

● **Naturaleţea** constă în exprimarea firească, degajată, lipsită de constrângeri. Această calitate are două izvoare: stăpânirea resurselor limbii şi cunoaşterea deplină atât a obiectului, cât şi a scopurilor comunicării. În operele literare, naturaleţea nu este echivalentă cu spontaneitatea, ci rezultatul efortului asiduu de finisare şi de cizelare a expresivităţii artistice. În discordanţă cu naturaleţea se află afectarea şi emfaza, din pricina cărora stilul devine declamator şi bombastic.

Jacob Jordaens, *Scoaterea lui Alexandru cel Mare din râul Cydnus* (tapiserie)

● **Simplitatea** se obţine prin reliefarea valorii sugestive a cuvintelor, formelor şi a structurii lor obişnuite. Folosirea termenilor uzuali, aparent lipsiţi de expresivitate, a formulărilor sobre, corecte, cu circulaţie largă în rândurile vorbitorilor limbii naţionale, generează – ca efect – simplitatea. Stilul obişnuit, cotidian, vorbind despre întâmplările şi lucrurile fireşti din viaţa omului, asigură trăsătura simplităţii în lirica unor scriitori precum George Topârceanu sau Marin Sorescu.

● **Armonia** rezultă din acordul perfect al părţilor întregului, din folosirea cuvintelor ce conferă muzicalitate comunicării. Sursele armoniei sunt multiple: accentul cuvintelor, sonoritatea lor expresivă, gruparea termenilor în propoziţii şi a propoziţiilor în fraze cadenţate ce sună armonios. În operele literare, se întâlnesc diferite forme ale armoniei, de la aliteraţiile şi armoniile imitative (onomatopeele) atât de frecvente în lirica lui G. Coşbuc, până la cadenţele în ritm maiestuos din creaţiile lui Alecu Russo, N. Bălcescu, M. Eminescu, Al. Odobescu sau M. Sadoveanu (prozatorul cu stilul cel mai sugestiv sub aspect muzical din literatura noastră). Contrariul eufoniei, cu efecte sonore plăcut armonioase, este cacofonia, atât de frecventă în limbajul oral, impresionând neplăcut auzul receptorilor.

● **Demnitatea** impune folosirea numai a cuvintelor şi a expresiilor admise de simţul cultivat al limbii. Ea pretinde să se evite ceea ce este necuviincios, trivial, grosolan, cu tentă de invectivă vulgară. Demnitatea impune selectarea cuvintelor capabile să asigure enunţului o ţinută de înaltă sociabilitate şi de exprimare urbană, elevată.

● **Retorismul** imprimă comunicării – prin respectarea construcţiei clasice a unui discurs ori prin folosirea anumitor cuvinte solemne – o notă de patetism măsurat şi de ton entuziast. El se regăseşte în scrierile istorice, în dramele romantice (scrise de V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, B. Şt. Delavrancea), în variate forme ale discursurilor care urmăresc să convingă, să mobilizeze şi să însufleţească auditoriul sau pe cititori. Retorismul formal, fără acoperire în conţinutul ideilor, se transformă într-o deficienţă.

● **Fineţea** coincide cu subtilitatea în exprimarea ideilor, a sensurilor ascunse şi cu aluziile fine, solicitând atenţia şi abilitatea receptorului. Registrul său stilistic presupune: expresii delicate, căutate, elegante, făcând apel la un limbaj aluziv,

Scanned with OKEN Scanner

sugestiv, ori chiar la cel laconic (al subînțelesurilor). Romanul *Adela* de Garabet Ibrăileanu este, integral, un exemplu concludent pentru finețea concepției și a stilului literar.

● **Ironia** constă în sesizarea, evidențierea și dezaprobarea aspectelor negative ale firii umane și ale societății. Ea se realizează convingător, nu prin negarea directă, ci prin disimularea adevăratelor intenții satirice ale emițătorului. Ironia cunoaște o gamă variată de nuanțe: zeflemeaua, persiflarea, batjocura, maliția, satira, autoironia, sarcasmul. Folosită în exces, ea poate conduce la caricatură, la deformarea realității cenzurate prea aspru de către spiritul demascator.

● **Concizia** decurge firesc din trăsătura generală a stilului numită „precizie". Ea impune utilizarea mijloacelor lingvistice strict necesare în exprimare, menite să asigure claritatea formulărilor. În *Glossa* eminesciană, frecvența subiectelor și a predicatelor (a părților principale de propoziție), a propozițiilor principale (coordonate între ele, mai ales copulativ și prin juxtapunere), elipsele verbale și conjuncționale, versurile scurte cu aspect de maxime, absența figurilor de stil generează impresia unui „decalog" poetic în formă concisă și lapidară. Opusă conciziei este poliloghia (exprimarea logoreică, difuză și ambiguă).

● **Oralitatea** derivă din folosirea consecventă a particularităților de expresie proprii limbii vorbite în ipostazele ei diverse. Tipice pentru oralitatea stilului sunt folosirea parataxei (a coordonării prin virgulă), iar sub aspect lexical recurgerea la termeni „suculenți", comici, la interjecții, adverbe și onomatopee, la expresii hazlii, specifice anumitor genuri și categorii sociale. Maeștrii stilului oral în literatura națională sunt I. Creangă și I.L. Caragiale, umorul savuros și comicul de limbaj devenind – pentru cei doi clasici – un procedeu esențial de caracterizare a personajelor și a lumii acestora.

Lorenzo Bernini, *Apollo și Dafne*

Exerciții. Aplicații

1. Alegeți orice fragment din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu în care eroina dialoghează cu Felix, subliniind *naturalețea* și *firescul* ce se degajă din tonul, vorbele și atitudinile acesteia.

2. Selectați un fragment de proză scurtă (eventual descriptivă) sau de roman din creația lui M. Sadoveanu, realizând un comentariu stilistic menit să reliefeze *armonia* aproape muzicală a limbajului acestui prozator.

3. Alegeți un fragment din *Pseudokineghetikos (Fals tratat de vânătoare)* de Al. Odobescu și un altul din *Românii supt Mihai-voievod Viteazul* de N. Bălcescu, pentru a justifica două trăsături particulare ale stilului: demnitatea și retorismul (exprimarea urbană și solemnă).

4. Demonstrați, pe baza unui text din creațiile lui Camil Petrescu, M. Eliade, G. Ibrăileanu (romanul *Adela*) sau ale Hortensiei Papadat-Bengescu, finețea și subtilitatea ideilor formulate într-un limbaj adecvat.

5. Motivați, cu ajutorul unor texte-suport (literare ori non-literare), avantajele conciziei în exprimare și dezavantajele poliloghiei (ale vorbirii logoreice);

6. Construiți o compoziție pe o temă liberă, în care să folosiți cât mai multe nuanțe ale ironiei, de la persiflare la sarcasm;

7. Realizați un eseu pe o temă mai amplă și complexă, la alegere, care să vă impună respectarea tuturor calităților generale și particulare ale stilului cultivat.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria – de la eroism la decadență

Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu, bust de Ion Vlasiu

Coordonate ale operei

Într-o activitate literară polifonică, desfășurată amplu pe gamele celor mai variate teme și specii artistice abordate în proză, Mihail Sadoveanu și-a conturat o viziune estetică unitară, în centrul căreia a așezat un motiv recurent, și anume **raportul dintre om și istorie**, pe care l-a prezentat epic și l-a analizat moral, sub aspectele lui cele mai contradictorii, în romanul său istoric, al cărui creator de referință este în cultura națională.

Într-un articol critic publicat în „Vremea", în aprilie 1930, la numai un an după apariția ***Zodiei Cancerului...***, Pompiliu Constantinescu explica anacronismul acestei specii în proză, raportat la literatura analitică, subiectivă și intens psihologizantă, cultivată în anii '30: „*În literatura*

▶▶▶

Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă

(fragmente)

Îndată după apariția grotescă a sălbaticului cu parul, abatele, trecând iarăși în locuri singuratice cu tovarășii săi, văzu o fântână cu cumpănă. Lângă ea se înălța un frumos măr rotat, care mai păstra încă pe smicelele vârfului câteva poame roșii ca sângele. Fântâna era veche după cât arătau ghizdelele și furca de stejar, avea însă cumpăna nouă și ciutură de curând pusă. Mai la vale de măr și de fântână, câteva movili proaspete de țărână și câteva cruci albe de lemn abia cioplite.

Domnul de Marenne împărtăși tovarășului său impresia și părerea pe care o avea despre mormintele proaspete:

– Fără îndoială că aici au fost îngropați acei oameni sărmani despre care mi s-a vorbit și care au pierit luptând cu hoții pentru avutul lor.

– Nu rămâne îndoială, răspunse Alecu Ruset.

– Nu înțeleg însă ce rost are o fântână construită aici. Cine-a putut avea această idee bizară și la ce i-a folosit osteneala? Am lăsat în urmă Siretul și se mai vede încă în fundul văii, în ceața amurgului, lacul.

– Odată am avut și eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, și mi-am pus aceeași întrebare. Și am aflat răspunsul de la slujitorul acela la meu care-ți este domniei tale simpatic.

– De la Bârlădeanu?

– Da. E fântână pentru călători străini, întru amintirea morților. Bând cei vii, își potolesc și cei morți setea, pe cealaltă lume. O superstiție ca multe altele.

– Cine știe... răspunse visător abatele de Marenne. Atunci și mărul acela cu fructe de sânge este tot al morților.

– Așa se pare. Deși mă vezi întrucâtva rușinat, domnule abate, de primele impresii pe care le poți avea călătorind în țara mea, vei întâlni în multe locuri dovezi de circumstanțe atenuante. Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău.

– Nu se vede asta, prințule. Dumnezeu a pus aici un paradis.

Scanned with OKEN Scanner

– E adevărat: un paradis devastat.

– Hm! crezi că pentru barbarie şi devastare e vinovat Dumnezeu? Domnule, nu blăstăma.

– Poate ai dreptate, domnule de Marenne; în ce mă priveşte însă, nu vreau să fiu pus între cei din urmă dintre oameni, căci am avut şi plăcerea şi fericirea să văd ţara domniei tale, să studiez în Polonia, să trăiesc o parte din timp şi la Stanbul, între urmaşi ai Bizanţului. Câteodată, domnule abate, cuget cu întristare că am avut o soartă vitregă. S-ar fi cuvenit să mă nasc în timpuri de pace - căci ţara-i îmbelşugată şi grasă. Totuşi, prin contrast, odihna poate părea mai bună, mierea mai dulce şi vinul mai fin. Să ne plecăm fruntea, căci, după cum spune un compatriot al meu, cărturar ca şi domnia ta, nu sunt vremile sub cârma omului.

– Nu înţeleg, prinţule, ce se întâmplă aici, căci populaţia pământului e din familia noastră creştină şi găsesc oameni ca domnia ta.

– Nedumirirea domniei tale e justificată, domnule abate; nu-mi cere însă explicaţii, căci n-aş putea să le dau. Nu m-am ocupat în viaţa mea de asemenea studii grave. Constat însă că domnia ta vii dintr-un stat care trăieşte rânduit şi fericit sub mâna domnului său. Ştiu că la răsărit, începând de la Ţarigrad, unde-i în slavă Sultan Mehmet, şi sfârşind la India, unde-i mare împărat şi han Aurengzeyb, Dumnezeu a grămădit comori de clădiri, aur şi nestemate. Aicea însă, între lumi fericite, Domnul Dumnezeu a însemnat cu degetul hotar. Împăraţii lui Belzebut şi împăraţii Mielului lumii aici au ales loc al războiului lor. Fiind aşa, ţara cade şi se pustieşte de oameni. [...]

La aceste cuvinte nechibzuite, ale unui bătrân slab de minte, Duca-Vodă s-a oţărât şi a strigat cu mânie:

– Dar de ce se tulbură, moşneag nebun şi neînţelept? Căci în ţara asta Dumnezeu a rânduit destul belşug, iar la divanul meu se judecă totdeauna cu sfântă dreptate.

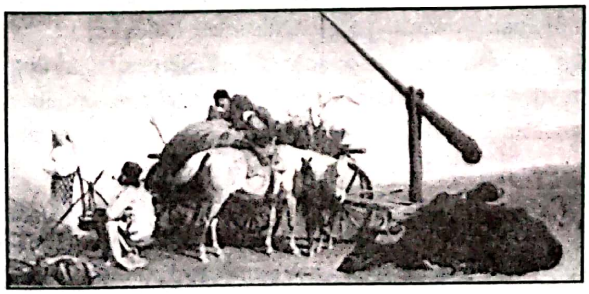
Bătrânul a tăcut, întunecându-şi albuşurile ochilor, sub sprâncene. Apoi a ridicat iar glasul:

– Doamne, nebunia şi slăbăciunea mea sunt de la acel care ţine în mâinile sale văzduhul şi pământul şi care împărăţiile ca pleava le vântură. Mulţămeşte-te, măria-ta, cu banii noştri, cu vitele şi cu roadele pământului şi cu mierea ştiubeielor noastre; nu-ţi încărca sufletul cu sânge. Căci se suie până la cer plângerile obijduiţilor, iar moşnegii cei neînţelepţi şi orbi te blăstamă să mori neiertat şi singur!

Atunci Vodă, scuturând buzduganul, a crâşnit. Boierii, slujitorii şi robii s-au înfricoşat nu de mânia lui Duca-Vodă, ci de fapta pe care voia s-o săvârşească.

Bătrânul, cu ochii cei morţi aţintiţi, şi-a pus palmele pe capetele nepoţilor săi, care-i stăteau de o parte şi de alta, şi i-a mângâiat.

– Măria-ta – a cuvântat el apoi, fără frică – aştept să mă loveşti, ca să pier de buzduganul măriei tale, cum a pierit şi părintele meu de buzduganul lui Aron-Vodă.



Emil Volkers, *Popas*

▶▶▶

contemporană, romanul istoric a devenit o specie rară, aproape de dispariţie. Explicarea fenomenului se găseşte în atitudinea spiritului modern, îndreptat spre complexul problemelor de conştiinţă. Psihologismul epocii noastre a mutat universul epic în forul interior al omului".

În pofida mutaţiilor estetice survenite în epocă, enunţate de criticul mai sus citat, M. Sadoveanu a optat, cu bună ştiinţă, pentru specia romanului istoric. Sigur că, dincolo de concepţia estetică asupra romanului, Sadoveanu a preferat varianta lui istorică şi pentru că se potrivea temperamentului său artistic impetuos, unui stil de a scrie inconfundabil, în perioade retorice ample şi în fraze memorabile, plăcerii de a elabora construcţii epice impunătoare (ca trilogia ***Fraţii Jderi***), pasiunii cu care a studiat documentele istorice, dându-le viaţă prin ficţiunea literară, acele letopiseţe ale lui Gr. Ureche şi, mai ales, ale lui Ion Neculce, care i-au fost modele de căpătâi.

De la ***Şoimii*** din 1904 (opera debutului în proză şi creaţie romantică „*de capă şi spadă*"), până la ***Nicoară Potcoavă*** din 1952 (ultimul mare roman despre înţelepciunea politică a omului de stat, având o formaţie intelectuală umanist-filozofică), Sadoveanu a scris numeroase opere de factură preponderent istorică, unele dintre ele fiind receptate drept capodopere: ***Neamul Şoimăreştilor*** (1915), ***Zodia Cancerului...*** (1929), ***Nunta domniţei Ruxanda*** (1932), ***Fraţii Jderi*** (***Ucenicia lui Ionuţ*** – 1935, ***Izvorul Alb*** – 1936, ***Oamenii Măriei Sale*** – 1942) şi ***Nicoară Potcoavă*** (1952) – reluare a motivului epic din ***Şoimii***, la un nivel artistic superior). ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

În toate acestea a înfăţişat – ca într-o oglindă vie – trecutul poporului român, cu bătălii crâncene, precum în epoca homerică, cu eforturi uriaşe de supravieţuire într-o istorie cel mai adesea nefastă dezvoltării lui fireşti, cu revoltele împotriva unei clase boiereşti şi a unor domnitori egali prin lăcomie, brutalitate şi prin dorinţa de putere, cu exoduri dureroase şi repatrieri târzii, ori niciodată împlinite, cu instincte războinice armonizate – totuşi – cu cele erotice, alcătuind o lume primitivă, dar cu unele accente de rafinament, capabile să-i uluiască pe călătorii străini, precum Paul de Marenne din ***Zodia Cancerului***....

Abordarea textului în clasă

- Rezumaţi, oral, subiectul romanului scris de Mihail Sadoveanu, reflectând şi asupra alegerii de către autor a doi voievozi fără anvergură istorică (Antonie Ruset şi Duca-Vodă).
- Prezentaţi imaginea Ţării Moldovei din perspectiva obiectivă a personajului „raisonneur", Paul de Marenne, şi din cea subiectivă a moştenitorului îndepărtat de la tron, Alecu Ruset.
- Argumentaţi că atât beizadea Alecu Ruset, cât şi voievodul ţării de atunci erau prototipuri ale antieroilor, neidentificaţi cu soarta neamului din care făceau şi ei parte.
- Comentaţi frumoasa prietenie între două spirite bărbăteşti (misionarul francez şi fiul de voievod român), înfrăţite prin cultura umanistă şi prin cunoaşterea adâncă a vieţii.
- Caracterizaţi-l pe Alecu Ruset din trei unghiuri de vedere distincte: cel al prietenului-confident (Paul de Marenne), al rivalului neîmpăcat (Duca-Vodă) şi al femeii iubite (Catrina Duca).

Repere de interpretare

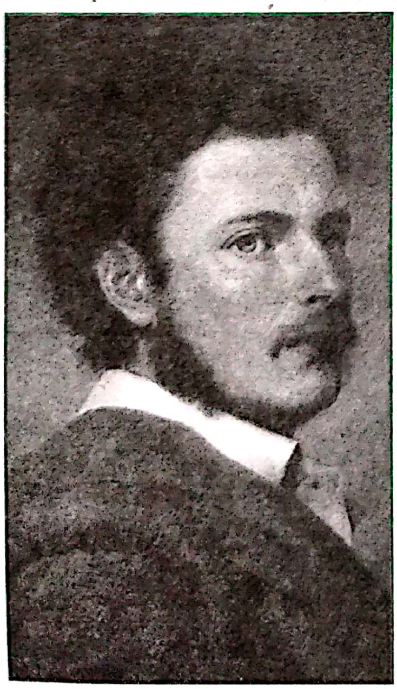
Raportul dramatic dintre om şi istorie

Se pune problema de interes conceptual-estetic de ce a simţit nevoia M. Sadoveanu să scrie *Zodia Cancerului...*, o frescă exactă, în tonuri sobre şi în reliefuri dramatice, a imaginii Moldovei într-un moment de evident declin al istoriei sale. Este limpede că scriitorul vedea istoria ca pe un proces ambivalent, cu perioade ascendente, într-o succesiune imprevizibilă. De aceea, chiar în interiorul speciei în proză abordate în mod predilect, el a vrut să realizeze o „*coincidentia oppositorum*" (armonizarea contrariilor) între creaţiile sale istorice, **asociind epopeea, eroicul şi grandiosul cu aventura minoră, antieroicul şi derizoriul** (nesemnificativul). Deşi prozatorul a reflectat, îndeosebi, asupra primei triade literar-estetice, în registrul căreia şi-a plasat majoritatea scrierilor de acest gen, totuşi, a înţeles necesitatea acordării atenţiei sale şi celei de-a doua categorii, ca o replică negativă, ce nu putea să lipsească dintr-un ansamblu convingător artistic.

Aşadar, pentru Sadoveanu istoria înseamnă, deopotrivă, creştere în toate compartimentele vieţii sociale, adică: progres, civilizaţie, dezvoltare prin modernizare, stabilitate politică, prosperitate economică, dar şi descreştere, proces antinomic constând în regres, barbarie, subdezvoltare, instabilitate în conducerea ţării, pauperizarea celor mai importante categorii sociale.

În cea de-a doua formă precizată, anume aceea de manifestare a istoriei ca decadenţă, intră romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*. Aşa se explică şi titulatura sa, cuprinzând două unităţi distincte, armonizate în înţelesuri complementare: termenul de „Cancer" a fost preferat celui de „Rac", pentru bogăţia lui

Nicolae Popescu, *Portret de bărbat în roşu*



Scanned with OKEN Scanner

semantică: „cancer" în sens propriu, de vietate care se deplasează înapoi, întocmai ca epoca decadentă, de regres al Moldovei sub conducerea unui parvenit ahtiat de putere, dar incapabil s-o exercite în beneficiul țării; „cancer" în sens figurat, prin asocierea cu boala necruțătoare, care, odată instalată, distruge organismul bolnav.

Cea de-a doua unitate a titlului recurge atât la cuvântul arhaic pentru noțiunea de timp, și anume „vreme" (de origine slavă), cât și la forma învechită de genitiv a substantivului propriu (Ducăi-Vodă). Preponderența termenilor vechi, așezați sub semnul „zodiei", întărește ideea de stagnare, chiar de involuție a civilizației moldovenești într-o istorie ce și-a întors fața de la valorile umane. Duca-Vodă cel Bătrân, menționat nefavorabil și într-o povestire din *Hanu-Ancuței*, a domnit de trei ori în Moldova. În 1679, când a recucerit tronul țării, a provocat mazilirea lui Antonie Ruset, care n-a reușit să conducă Moldova decât doi ani. Familiile Duca și Rosetti, ambele străine de țară, erau încleștate într-un conflict pe viață și pe moarte, ca să obțină supremația politică și avantajele materiale scontate.

O etapă istorică, nefavorabilă progresului civilizator, întreținută de conducători pe cât de avizi de prestigiu, pe atât de incompetenți, se repetă, înfățișând cititorilor un tablou la fel de dezolant la sfârșitul veacului al XVII-lea, ca și cel prezentat de Sadoveanu la debutul aceluiași secol, în *Neamul Șoimăreștilor:* conflicte perpetue între autoritatea diminuată a domnilor incapabili și cea abuzivă a marilor feudali, competiția dintre câteva familii boierești privilegiate, care-și smulgeau literalmente una alteia puterea, antagonisme sociale provocând războaie civile, frecvente trădări, domnii scurte și zbuciumate, asasinate politice și intervenția puterilor străine, îndeosebi turcești și polone, în Moldova Evului Mediu.

Implicațiile perspectivei narative antieroice

Moldova *„în vremea Ducăi-Vodă"* pare o țară fără identitate, supusă turcilor până la umilință, lipsindu-i eroii, cei care i-au consolidat altădată prestigiul de luptătoare pentru creștinătate și care – prin faptele lor – îi creaseră o faimă militară în Europa Medievală. Situația politică nesigură și încordată este dublată și de seceta unei veri toride în care *„bucatele puține, cât îngăduise Dumnezeu să se facă, fuseseră strânse demult de năcăjiții pământeni"*. Țara era divizată de eternele rivalități pentru putere, vlăguită de năvălirile turcilor, ale tătarilor și ale polonilor, cu locuitori pribegi ori ascunși în codri, cu sate și holde pârjolite. Dacă în momentele când a fost condusă de voievozi responsabili, țara trăise sub o fericită zodie a fertilității, în timpul lui Duca cel Bătrân, prin intermediul personajului– raisonneur, Paul de Marenne, cititorul se confruntă vizual cu cealaltă față a ei, întunecată de sărăcie, de jaf și de invazii.

Impresionat de pitorescul și de varietatea priveliștilor, misionarul străin se crede într-o lume edenică, până când observă satele pustiite, cu casele incendiate și cu locuitorii alungați în păduri: *„Era o fantasmagorie de vis de nespusă frumusețe, ca un pământ feciorelnic descoperit întâi... Dintr-o dată, pe neașteptate, într-o râpă nebănuită, îi apăru omul. Nu era în armonie nici cu ceea ce în chip obișnuit cunoștea el despre această nobilă operă a Celui preaputernic"*. În mijlocul unui codru mirific, apare făptura umană, sălbatică, hăituită de frică și de foame. Nu numai așezările rurale, morile, hanurile, drumurile publice sunt umile prin sărăcie și o defectuoasă administrare, ci și Iașul, capitala țării. Casele au o arhitectură ciudată, inestetică,

Capitolul al III-lea

Eustatie Altini, *Portret de femeie*

Repere critice

Criticul „Vieții românești", G. Ibrăileanu, consecvent admirator al lui Sadoveanu, prețuia măiestria scriitorului în reconstituirea amplă a momentelor istorice trecute, în *„evocarea faptelor memorabile, legendare, întrupate de personaje aprige"*.

Prozatorul are capacitatea de a îmbina realul cu legendarul într-o dimensiune fabuloasă, ridicându-i pe eroi la înălțimea faptelor, și moralei unor semizei: Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Nicoară Potcoavă, Ionașcu etc. Atmosfera de basm, de poveste sacră a prozei sale este datorată și limbajului magic pe care îl cultivă într-o manieră inconfundabilă. Autorul asociază, într-o proporție alchimică numai de el cunoscută, limba arhaică, cronicărească, cu cea popular-moldovenească, obținând sonorități incantatorii, de neuitat, într-o veritabilă **proză a sugestiei verbale.**

Scanned with OKEN Scanner

Saga istorică sadoveniană

Saga istorică reconstituită de prozator, dezbate noţiunea de istorie şi relevă nepotrivirea dramatică dintre **legităţile evenimentelor** petrecute de-a lungul epocilor şi **aspiraţiile umane**, ce rămân adesea neîmplinite, ori este denaturat sensul lor nobil. Istoria apare ca o înlănţuire de fapte sângeroase, ca o agresiune din afară, pe care individul o suportă cu greu. Pentru a învinge – fie şi numai parţial – această **inadecvare a personalităţii umane la cursul implacabil al întâmplărilor istorice**, eroii sadovenieni se devotează împlinirii unui ideal, deopotrivă social şi etic. Când nu s-au dovedit în stare de acest deziderat, au pierit, istoria sancţionându-i cu duritate inflexibilă şi aruncându-i în anonimat.

Romancierul construieşte **personaje dilematice**, ale căror spirite sunt sfâşiate de contradicţia ivită între pasiunile lor interioare şi seninătatea echilibrată, pe care rolul istoric asumat o impune în comportamentul lor exterior. De obicei, personajele sadoveniene se înfrâng pe ele însele şi reuşesc, cu sacrificii, să-şi domine impulsurile momentane şi sentimentale. Când eroii denotă tărie morală în faţa istoriei, aceasta derivă din conştiinţa faptului că au un jurământ de împlinit şi că au acceptat să-şi dedice existenţa intereselor majore ale unui popor sau unei colectivităţi umane mai reduse ca număr, dar cu importanţă socială (precum răzăşimea ţinuturilor de graniţă ale Moldovei, în ***Neamul Şoimăreştilor***).

uliţele sunt întortocheate, pline de glod şi fără lumină noaptea, răspântiile sunt păzite de cerşetori. În forfota mulţimii adunate cu ocazia deschiderii divanului de judecată, abatele distinge o amestecătură pestriţă şi murdară, compunând un tablou al gloatei sărăcite, descris în manieră dickensiană de către autor.

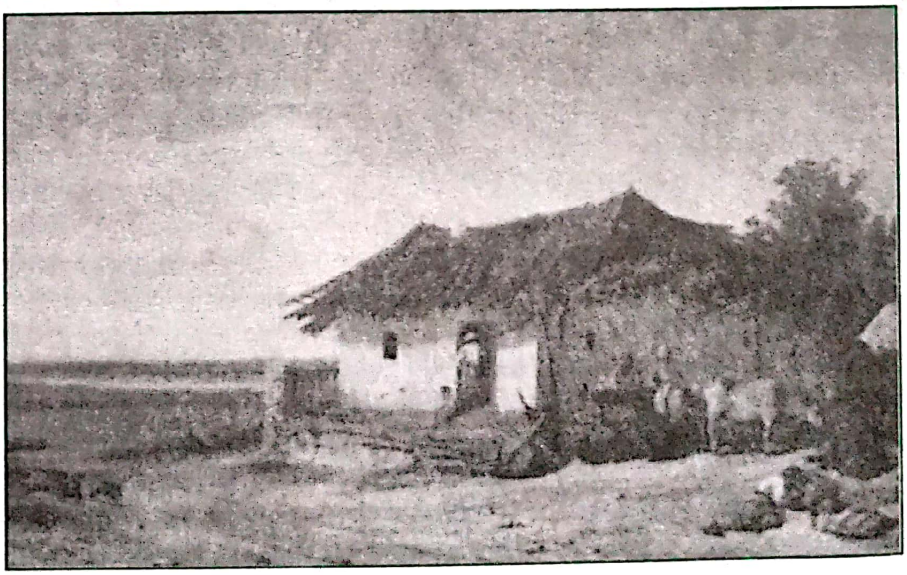
Deplângând soarta ţării, Alecu Ruset este contrazis de replica admirativă a călătorului occidental care afirmă: „*Dumnezeu a pus aici un paradis*". Dar moldoveanul îi temperează entuziasmul prin aprecierea „*un paradis devastat*", marcând lipsa de concordanţă între natura edenică şi realitatea dramatică a unei ţări ruinate. Tot el face remarca sintetică: „*Toate în Moldova sunt scurte şi viforoase, şi cele bune, şi cele rele*", instabilitatea şi vrăjmăşia între oameni fiind trăsăturile definitorii ale vieţii poporului moldovean sub conducerea lui Duca.

Duca-Vodă, un voievod fără destin semnificativ

Pentru întâia oară, Sadoveanu prezintă un conducător fără aură legendară, un bătrân rapace şi ambiţios, care a pauperizat ţara pentru a recâştiga domnia pierdută şi ca să-şi achite angajamentele băneşti exorbitante luate faţă de turci. Tiranic, crud, ascuns, bănuitor, intrigant, trufaş, stăpânind în cel mai înalt grad arta disimulării, aspru cu propria familie, josnic, capabil de crimă – Duca reprezintă un summum de trăsături negative, un antierou prin excelenţă. Apariţia lui sumbră şi aducătoare de tragedii face comparabilă atmosfera de la curtea domnească cu o pagină de cronică shakespeariană a unei epoci sângeroase, într-o ambianţă de intrigi josnice, ţeluri mercantile şi fapte ruşinoase. El nu consideră suficientă dominaţia personală în Moldova, dorind să obţină şi hătmănia Ucrainei, iar scaunul Ţării Româneşti să-i revină fiului său, Constantin. În vederea atingerii unor asemenea ţeluri ambiţioase, va supune ţara unui regim de fiscalitate excesivă, ruinând-o şi scăzându-i forţa economică şi, implicit, pe cea de apărare.

Dacă Ştefan cel Mare lărgise graniţele Moldovei, amplificându-i faima în lume, Duca nu era stăpân deplin nici măcar în toate cetăţile ţării, dintre care unele întreţineau garnizoane străine. Astfel, înaltul prelat francez şi suita lui nu cutează a

Henric Trenk, *Casă ţărănească*



Scanned with OKEN Scanner

trece prin satul Săbăoani, unde mercenarii nemți îi atacaseră pe cei ce strângeau birurile de la populație, devastând locul. Detestat de boieri și de popor, Duca s-a menținut la putere instaurând o atmosferă de suspiciune și teroare, trăind izolat în propriul palat. Spre deosebire de el, voievozii autentici (ca Ștefan cel Mare, Vasile Lupu) ieșeau cu plăcere în public, la hramurile bisericești, la vânători și petreceri, dialogând cu mulțimea, care-i aclama. Judecățile lui sunt formale, neavând nici solemnitatea justițiară a divanului prezidat de Ștefan în *Frații Jderi*, nici măcar violența francă a pedepselor sângeroase aplicate de Tomșa în *Neamul Șoimărești*lor, căci Duca este omul deciziilor ascunse, al execuțiilor amânate cu sadism și al iertărilor cu scopuri tactice. Pivnița curții domnești este o adevărată cameră de tortură, dată în grija călăului Buga, unde voievodul asistă frecvent la schingiuiri, ascultând mărturisirile victimelor și chiar dând sfaturi să facă mai eficient supliciul: *„Crestează-i limba și presară-i-o cu sare... gătește spini și așchii, ca să i le bați sub unghii!"* Cruzimea lui rece depășește sadismul lui Alexandru Lăpușneanu din nuvela lui Costache Negruzzi și pe cel dovedit de Aron-Vodă cel Cumplit în mutilarea lui Ionașcu, în romanul *Neamul Șoimărești*lor. Ultima lui faptă sângeroasă va fi uciderea lui Alecu Ruset chiar în ziua nunții fiicei sale, lăsând-o, intenționat, pe mireasă să se confrunte cu imaginea chipului desfigurat al iubitului ei. Impozitele exagerate și instigările unor boieri îi răscoală pe orheeni și pe lăpușneni împotriva cupidului domn.

Fire crudă și cinică, el îi cere hatmanului Buhuș să reprime în sânge revolta, iar primul cap tăiat să-i fie adus înainte. Pe boierii care refuză să mai spolieze poporul îi judecă sumar și îi execută, deși unul dintre ei îi este rudă apropiată. Îl iartă doar pe spătarul Ion Milescu, pentru că are condei iscusit, obligându-l – sub amenințarea cu moartea – să plăsmuiască un document fictiv cu semnătura lui Ruset, trimițându-l apoi lui Cara Mustafa, ca să-l piardă pe adversarul lui în ochii înaltului demnitar turc. Dacă voievozii cu adevărat pioși înzestraseră țara cu biserici, mănăstiri și schituri, construind – deopotrivă – lăcașuri de cult și monumente de artă, religiozitatea lui Duca este falsă, căci – prin rugăciuni – el cere divinității sprijin în planurile lui de pedepsire a inamicilor personali. Nici o remușcare nu-i tulbură conștiința, nici milă creștinească nu manifestă față de cei nevoiași, pentru că, fiind un om fără suflet generos, n-a trăit niciodată satisfacția morală de-a veni în ajutorul semenilor lui.

Alecu Ruset – între erotismul factice și adevărata pasiune

Chiar din capitolul al II-lea al romanului, prozatorul creionează portretul aspectual al lui Alecu Ruset, fiul domnitorului mazilit, subliniind vestimentația boierească, suplețea ținutei, paliditatea nobilă a figurii, privirea zâmbitoare, indicând o fire deschisă, dornică de prietenia unui om superior, precum abatele Paul de Marenne. Ruset este și el – într-o măsură – **prototipul antieroului**, irosindu-și tinerețea în petreceri și aventuri erotice, din punct de vedere politic fiind un spirit resemnat și defetist.

În timp ce Duca rămâne un domn nepatriot, complet dezinteresat de prestigiul politic al Moldovei și de apărarea intereselor statului românesc în fața adversarilor lui tradiționali, Ruset își iubește țara, dar este incapabil să-și asume un rol de prim rang, să încerce să schimbe starea nefastă a lucrurilor de care este conștient. El se distanțează de veritabilii eroi sadovenieni, justițiari implacabili și conducători

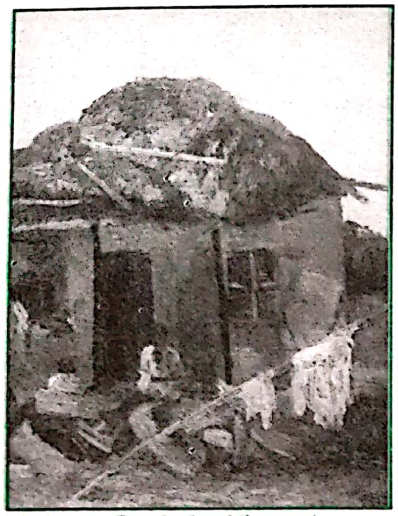
Capitolul al III-lea

Eroii dilematici sadovenieni

Dilema eroilor sadovenieni se datorează **conflictului acut între datoria socială și pasiunea individuală**, controversă psihologică și ideatică cu deznodământ complet diferit: când învinge sentimentul datoriei, protagoniștii se sacrifică în calitate de personalități individuale, însă istoria îi reține drept **exponenți ai unor crezuri naționale**; dacă ei își urmează impulsurile pasionale în detrimentul unor fapte de anvergură, destinul lor particular ajunge nesemnificativ și se ratează la nivel istoric.

Și într-un caz, și în celălalt, ei au parte de o soartă imprevizibilă, tensionată, frecvent tragică, dar, cel puțin, în prima variantă, devin **modele exemplare ale națiunii din care fac parte** și faptele lor de excepție rămân în memoria colectivă pentru eternitate. Exemplul cel mai elocvent îl găsim în capitolul al XXIV-lea din romanul ***Zodia Cancerului...***, care face legătura spirituală cu ***Neamul Șoimărești*lor**. Tudor Șoimaru, ajuns la vârsta bătrâneții și orbind, venerat de ai săi, care-l considerau un erou local și un proroc sfânt, adus de consătenii răsculați în fața lui Duca-Vodă, are curajul să-l înfrunte pe despot, acuzându-l că a sărăcit poporul organizând hoția domnească. Evocând moartea cruntă a lui Ionașcu, părintele său, omorât din ordinul lui Aron-Vodă cel Cumplit, anticipând furia lui Duca și posibilitatea de a fi el însuși ucis de buzduganul domnesc, experiența lui Tudor Șoimaru reflectă **repetarea ciclică** a întâmplărilor și a dramelor omenești în istorie. Înainte de a pieri, bătrânul luptător de altădată l-a comparat pe domn cu un Antichrist. Moartea lui Șoimaru pe treptele mănăstirii Golia simbolizează încheierea unui ciclu istoric, apusul unei lumi, în care doar oamenii liberi, curajoși și patrioți au avut o **statură eroică**.

Scanned with OKEN Scanner



I Andreescu, *Casă de ciurari* (fragment)

Personajul-reflector

Acest personaj este, de obicei, cel care participă, sau numai **asistă la întâmplările istorisite, fără să se implice în desfăşurarea acţiunii**, dar comentându-i etapele pentru cititor. Exprimând, de regulă, şi punctul de vedere al naratorului-autor, personajul-reflector trebuie să rămână **obiectiv**, pentru a câştiga credibilitate în aprecierea lectorului. Acesta poate fi: **eroul itinerant** (tipul călătorului peregrinând într-un spaţiu geografic şi observându-l lucid – Paul de Marenne din ***Zodia Cancerului...*** de M. Sadoveanu), **eroul „raisonneur"** (capabil să desprindă semnificaţiile faptelor derulate – Mini şi Nory Baldovin în calitate de amice ale familiilor burgheze, eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu în ***Concert din muzică de Bach***), **eroul-martor** (confidentul, prietenul comun, mesagerul care face legătura între personaje etc.). Este o modalitate de configurare a personajului care sporeşte impresia de autenticitate a naraţiunii, amplifică puterea de obiectivare a naratorului şi ilustrează modernitatea viziunii artistice.

devotaţi intereselor majore ale unor mari colectivităţi umane (ca Tudor Şoimaru, Ştefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit sau Nicoară Potcoavă). Beizadea Alecu recunoaşte superioritatea morală a tatălui său, care, deşi domniše puţin, se făcuse respectat de boieri şi iubit de popor. Fiul, însă, chiar dacă aprecia modelul etic părintesc, nu era în stare să-l urmeze, reducându-şi existenţa la preocupări individuale, necontând ca un posibil om politic în vremea sa.

Persoană instruită şi rafinată, ducând o viaţă princiară şi bogată, Ruset leagă o trainică prietenie cu abatele de Marenne, ca urmare a afinităţilor pe care şi le-au descoperit reciproc, în calitate de spirite cultivate şi umaniste. Îi mărturiseşte noului său prieten şi confident că şi-a făcut studiile în Polonia, că a călătorit mult, cunoscând oameni şi locuri de mare diversitate, câştigând o adâncă experienţă de viaţă. Îi evocă mazilirea părintelui său, ca urmare a intrigilor lui Duca, turcii supunându-l la torturi inimaginabile, ca să mărturisească averea presupus a fi deţinută. Deşi încă tânăr, analizează cu o remarcabilă luciditate şi competenţă situaţia precară a Moldovei, dar nu se dovedeşte în stare să o amelioreze prin efort şi sacrificiu personal. Reflex al epocii în care trăia, el rămâne o personalitate decadentă, mulţumindu-se cu mărunte intrigi de culise şi cu aventuri sentimentale. Personajul dovedeşte mentalitatea tipică a beizadelei (a fiului de voievod), considerând – în mod eronat – că acţiunile sale, oricât de riscante şi contravenind legilor şi moravurilor consacrate prin tradiţii, nu pot fi supuse judecăţii semenilor lui. În Moldova acelui sfârşit de veac, îşi consolidase faima unui Don Juan autohton, datorită tinereţii sale aventuroase, în timpul căreia răpise numeroase fete, femei căsătorite şi chiar călugăriţe (după mărturisirea admirativă a servitorului său credincios, Vâlcu Bârlădeanu). Dar să lupte împotriva abuzurilor lui Duca-Vodă, să pedepsească nedreptatea şi umilinţa suferite de tatăl său, să ceară domnia ţării şi să se transforme, în judecata poporului moldovean, dintr-un pretendent virtual într-o certitudine politică, aşadar, într-un om de stat cu responsabilităţi naţionale, aceste acţiuni esenţiale nu-i angajează conştiinţa. Dacă viaţa lui Alecu Ruset se adânceşte în tragedie şi nu eşuează într-un banal roman picaresc (de aventuri senzaţionale), faptul se datorează prieteniei sincere faţă de Paul de Marenne şi iubirii nefericite pentru Catrina Duca, iubire ce îl va duce la moarte. Îl salvează moral tocmai sentimentele esenţiale care animă întreaga lume sadoveniană – **prietenia şi dragostea** –, acelea care dau sens existenţei umane şi o înnobilează prin ofranda sacrificului de sine.

Istoria necruţătoare îi sancţionează pe antieroii vremii lor, aspect evidenţiat în dialogul diplomatic dintre Paul de Marenne, a cărui identitate reală este aceea de ambasador secret al Regelui-Soare (Ludovic al XIV-lea), şi vizirul Mustafa, la Ţarigrad. Izbitoare este remarca cinică a înaltului reprezentant imperial, referitoare la faptul că – pentru sultanul Mehmet al IV-lea – nu contează nici Duca-Vodă, nici rivalul său, Alecu Ruset. Turcii preţuiesc tenacitatea lui Duca în strângerea impozitelor, ce umplu regulat visteria imperială. Domnul temporar al Moldovei reprezintă un instrument eficient al jefuirii unei ţări supuse în favoarea stăpânilor ei şi al înavuţirii – prin mită – a demnitarilor otomani. Când nu va mai fi util intereselor Curţii otomane, va fi mazilit sau ucis (în caz de nesupunere), precum atâţia dintre antecesorii lui la tron. Cara Mustafa preciza cu claritate: „*Împărăţia mai are nevoie de beiul de la Moldova, care se arată harnic şi încă destul de înţelept. Altfel, la drept vorbind, în cumpăna noastră, amândoi n-atârnă nici cât un fir de praf...*" Istoria nu

Scanned with OKEN Scanner

reţine numele celor ce se pleacă, umili, în faţa ei, pentru că însuşi cursul ei ascendent îl împlinesc aceia care-şi ţin capul drept şi nu i se supun.

Romeo şi Julieta în spaţiul medieval românesc

În casa şătrarului Lăzărel Griga, unde misionarul creştin şi urmaşul fostului domnitor român au fost găzduiţi şi onoraţi, după modelul ospitalităţii moldoveneşti, prinţul îi mărturiseşte abatelui drama lui sentimentală, izvorâtă din faptul că era îndrăgostit chiar de fiica duşmanului său de moarte şi al întregii familii a Rosetteştilor. Iniţial, interesul arătat Catrinei reprezenta un amestec de curtoazie cavalerească şi dorinţă obscură, deloc onestă, de a-l contraria pe voievod, de a-l lovi în sentimentele lui paterne: *„Floarea pe care o are în grădină Duca-Vodă n-aş lua-o numai din dragoste, ci şi pentru ura mea împotriva lui."* Ulterior, în întâlnirile avute, tânăra îl impresionează prin maturitate şi dârzenie, îl captivează printr-o feminitate capricioasă, îl impulsionează prin inteligenţa sa ironică, câştigând afecţiunea bărbatului matur. Ea reuşeşte să-l transforme dintr-un aventurier, cu un destin întâmplător şi fără semnificaţii, în omul pasionat care şi-a concentrat viaţa într-o trăire intensă şi unică.

Ceea ce este comun romanelor istorice şi erotice ale scriitorului este o nefericită poveste de iubire, pornind de la **inadecvarea cuplurilor** şi încheindu-se, cel mai adesea, cu jertfa de sine. Sadoveanu a imprimat – ca o constantă – , în structura caracterologică a eroilor săi, **dimensiunea romantică a absolutului în dragoste**. Pasiunile lor erotice ating concentrarea maximă, dar, în majoritatea cazurilor, ele prefigurează idealuri imposibil de adecvat realităţii istorice şi de împlinit în datul social. Patima lui Ruset pentru apriga şi frumoasa Catrina Duca creşte treptat în intensitate, devenind – în punctul ei maxim – o obsesie, ce are drept rezultat anihilarea morală a eroului şi sila lui de viaţă. El compară, în faţa abatelui îngrijorat de soarta prietenului său, propriul sentiment distructiv cu acea cămaşă otrăvită a lui Nesus, simbol al imposibilităţii iubirii, la care făcea apel şi Mihai Eminescu, în ipostaza celui nefericit în dragoste din poemul *Odă - în metru antic*. Chiar Vâlcu Bârlădeanu, cu toată simplitatea firii sale, îşi atenţiona stăpânul: *„Asta ţi-i dragă şi-i plăteşti ei pentru celelalte. Rânduit este de la Dumnezeu să nu scape omul de asta, cum nu scapă de moarte. Venindu-ţi şi Măriei Tale ceasul, supune-te!"*; avertisment ce sugerează **ideea predestinării în dragoste**.

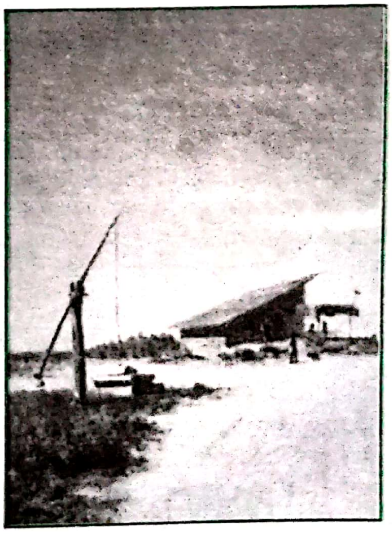
Cuvintele ţăranului reflectă şi concepţia populară potrivit căreia naşterea, iubirea şi moartea sunt coordonate majore ale vieţii umane, hotărâte de instanţa divină, în faţa cărora voinţa omului se consumă ca o zbatere neputincioasă.

În viziunea lui M. Sadoveanu, iubirea este o iniţiere, însumând experimentul, cunoaşterea şi jertfa de sine, care pe cei aleşi şi tari îi călăreşte, iar pe cei slabi îi distruge: în *Fraţii Jderi*, Ionuţ este la vârsta iniţierii şi cunoaşte pasiunea alături de jupâniţa Nasta, care, fiind răpită de tătari, preferă moartea dezonoarei; Nicoară Potcoavă, consacrându-se răzbunării fratelui său, Ion Vodă cel Cumplit, ucis mişeleşte, are puterea lăuntrică să-şi reprime sentimentele faţă de Ilinca, aceasta fiind şi odrasla lui Ieremia, trădătorul voievodului sacrificat de turci; între Tudor Şoimaru şi Magda Orheianu se înalţă zidul de netrecut între răzeşul mândru de libertatea lui, însă nedreptăţit, şi fiica boierului asupritor şi prigonitor al neamului Şoimăreştilor.

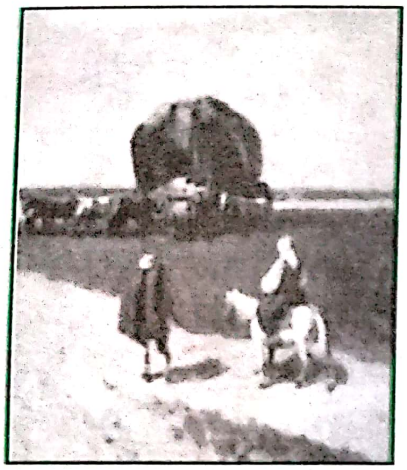
Tragedia inadecvării cuplurilor sadoveniene

Aşadar, *Zodia Cancerului...* este şi romanul unei iubiri imposibile, dezavuate de toţi, obligate să se prefacă, spre a nu fi suprimată brutal, al iubirii clandestine, rătăcind din loc în loc, pândite – la fiecare pas – de pericole, şi care va trebui, în final, să se resemneze în faţa urii, a teroarei şi a morţii. Cuplurile sadoveniene, în dimenisunea erotică a existenţei lor, reproduc dilemele tragediilor shakespeariene, iubindu-se pe deasupra tuturor obstacolelor generate de conflictele sângeroase dintre familiile lor, cu o dăruire şi o abnegaţie totale. Sfâşierea lor sufletească provine din eterna **contradicţie între pasiune şi raţiune**, între impulsul incandescent şi realitatea rece, între forţa irezistibilă şi acaparantă a dragostei şi opacitatea intolerabilă a prejudecăţilor mediului în care vieţuiesc. Nefericita lor poveste de dragoste reeditează **tragismul pasiunilor interzise** ce-i pecetluiesc pe eroii lui W. Shakespeare, perechea sadoveniană evocându-i pe Romeo şi Julieta, la o vârstă mai matură, răsădiţi în solul moldav. Ruset are parte de neşansa în dragoste a mai tuturor personajelor lui Sadoveanu, a lui Tudor Şoimaru, Ionuţ Jder, Nicoară Potcoavă, Kesarion Breb şi a altora.

Henric Trenk, *Conac de poştă* (fragment)



Scanned with OKEN Scanner



Henric Trenk, *Conac de poştă* (fragment)

Mărturisiri

„Cu puţină imaginaţie îşi putea închipui şi Sadoveanu cam cum arăta Moldova noastră la vremea accea când un avă franţuz ar fi trecut graniţa leşască şi s-ar fi îndreptat spre cetatea Ieşilor. El, însă, pe lângă o bogată imaginaţie şi un deosebit spirit de transpunere în epocă, mai avea şi şansa – ca să zicem aşa – că se născuse în tîrguşorul Paşcani, care pe vremea copilăriei lui, prin 1880, nu arăta cu mult mai răsărit decât aşezările pe care le privise cu uimire şi tristeţă domnul abate de Marenne."

„Fiind şi el un paşnic şi blând moldovan, ştia că tare greu se schimbă ceva în necăjita ţară a lui Neculce şi a lui Ion Creangă de la Humuleşti. Aşa că, desigur, şi pe vremea domniţei Catrina şi a lui beizadea Alecu Ruset viile de la Repedea erau cam la fel: cu aceiaşi nuci bătrâni şi rămuroşi în care cântau ţârcile şi cu aceleaşi fântâni cu cumpănă, din care o fată cu fustă creaţă scotea apă cu ciutura."

Profira Sadoveanu

Catrina Duca – eroină modernă prin curaj şi forţă decizională

În capitolul al XXVII-lea, privindu-şi retrospectiv viaţa, Ruset îi mărturişte abatelui că, iniţial, el nu fusese îndrăgostit de Catrina: *„Iubirea mea e tot ce poate fi mai fără de-nţeles. Cu atât mai fără înţeles, cu cât am pornit-o râzând şi jucându-mă"*. Treptat, este copleşit de personalitatea feminină, respectând-o şi preţuind-o pentru ea însăşi. De remarcat că, în proza sadoveniană, o anumită categorie de femei manifestă o netă superioritate asupra bărbaţilor, prin voinţă, fermitate şi lupta dusă pentru a-şi păstra omul iubit alături. Catrina este mai echilibrată şi mai puternică decât Alecu, înşelând abil vigilenţa părinţilor, organizând întâlniri secrete, în pofida pazei instituite de tatăl ei, făcând planuri de a se elibera dintr-o logodnă detestată, în timp ce bărbatul, orbit de patima lui şi de furia neputinţei împlinirii erotice, se caracterizează printr-o pasionalitate fără iniţiativă, lăsată la voia întâmplării.

Catrina Duca este o personalitate feminină bine conturată, cu toate atributele femeii conştiente că trăieşte adevărata iubire. Fire autoritară, hotărâtă, eroina seamănă atât bunicii ei, Dafina-Doamna, evocată chiar de tatăl ei cu respect, cât şi lui Duca însuşi, prin dârzenie, capacitate de a-şi disimula gândurile şi tenacitatea cu care îşi urmăreşte ţelul dorit. Scriitorul întăreşte impresia de obiectivitate în realizarea portretului fiicei domnitorului şi prin intermediul observaţiilor directe ale lui Paul de Marenne. Cerând să-i fie prezentat, înaltul oaspete – om cu experienţa fizionomiilor – observă contrastul dintre suavitatea privirii tinerei, energia degajată din voce şi voluntarismul expresiv al gurii cu linii ferme. Rezistenţa faţă de modul convenţional de viaţă de la Curte, opoziţia sa acerbă la solicitatea părinţilor de a accepta mariajul, din raţiuni politice, cu feciorul lui Radu-Vodă, apărarea disperată a libertăţii ei sentimentale şi de acţiune, toate acestea definesc un spirit feminin modern, lipsit de prejudecăţi şi de romanţiozităţi desuete, într-o lume anchilozată în convenienţe imuabile. Într-una dintre întâlnirile cu alesul inimii ei, Catrina se autodefineşte: *„Am tăcut şi, închizându-mă în mine, am luat hotărârea să trăiesc singură între ai mei. Nu mă împotrivesc poruncii lor, dar făptuiesc ce cred eu... Sufletul meu, al meu fiind, nu vreau să-l dau decât celui pe care-l aleg. Dar să fie vrednic de mine."*

Într-o lume sufocată de minciună, ipocrizie şi interese pragmatice, libertatea eroinei nu poate fi decât interioară, dar Catrina va avea curajul să-şi pledeze cauza, convingându-şi tatăl (care o respectă) să o ia în călătoria la Ţarigrad, unde se va înfăţişa sultanului – înfruntând prejudecăţile mahomedane despre condiţia supusă a femeii –, cerând să-i fie anulată logodna forţată. Chiar dacă efortul şi curajul ei moral nu au succes, prin însuşi faptul că se revoltă împotriva regulii ca femeile din familii princiare să încheie căsătorii silite, neavând dreptul să dispună de propria intimitate şi viaţă, Catrina Duca iese din tiparele lumii feudale, înscriindu-se în actualitate. Eroina nu doreşte să devină soţia unui bărbat dispreţuit şi chiar urât, nici să urmeze destinul mamei sale, Anastasia, care – supusă caracterului despotic al domnului – ajunge să semene perfect cu acesta în privinţa zgârceniei şi a preocupării obsesive de a-şi spori averea. În final, va accepta căsătoria impusă, ca să-şi salveze familia ameninţată de prigoana turcilor, scandalizaţi că o femeie îndrăzneşte să-şi depăşească condiţia umilă şi să-şi revendice un drept îngăduit numai bărbaţilor, anume acela de alegere liberă a partenerului de viaţă.

Dacă iubirea pentru ea îi anihilează lui Ruset luciditatea şi înţelepciunea, Catrina, dimpotrivă, este prudentă, diplomată, şireată chiar, cerându-i iubitului ei să

Scanned with OKEN Scanner

aştepte momentul prielnic pentru a acţiona în mod eficient. Ruset o pierde pe Catrina, pentru că soarta le este potrivnică, dar şi din pricina necoordonării între raţiune şi impulsurile sentimentale. O fiică de voievod nu putea fugi în lume, căci era atent supravegheată, nici nu putea fi răpită cu forţa, ci obţinută printr-o tactică abilă şi îndelung susţinută.

Eroul nu prevede amploarea dificultăţilor şi nu are răbdarea necesară constituirii unui demers politic şi matrimonial, care să nu poată fi refuzat. Eşuând, se îmbolnăveşte psihic şi chiar fizic, din pricina dezamăgirilor îndurate. Va recurge la soluţia extremă de a-l răpi pe viitorul mire al Catrinei în preziua cununiei, în speranţa că, astfel, va împiedica nunta lor. Dar Ştefan va fi eliberat de un corp de oaste trimis de Duca pe urmele răpitorilor; Alecu Ruset – învins – va fi părăsit de soldaţii mercenari şi se va preda învingătorilor. Domnitorul îl va ucide cu propriul buzdugan. Moartea prinţului constituie, de fapt, o sinucidere, căci acesta ar fi putut să fugă şi să se salveze, dar a înţeles că îşi jucase ultima şansă şi Catrina era pierdută pentru el. Răzbunătorul voievod ucisese, de fapt, o ruină sufletească şi trupească, pentru că Ruset devenise o umbră, *„o rămăşiţă dintr-un fudul beizadea Alecu“* de altădată. Marea lui iubire, care nu-şi găsise nici împlinirea, nici vindecarea, l-a făcut să-şi primească, resemnat, sfârşitul.

Iar Catrinei i-a fost dată şi încercarea să stea în rochia albă, de mireasă, fără voie, contemplând – înmărmurită de suferinţă – chipul fără viaţă al omului iubit: *„Privi înainte-i fără să vadă pe nimeni, apoi îşi încovoie fruntea pe genunchi lăsându-şi mâinile albe să atârne într-o parte, ca şi cum ar fi fost străine de de dânsa.“* La fel de străină şi de goală îi va fi existenţa de-atunci înainte, fără prezenţa tandră a lui Alecu Ruset, căruia îi va evoca imaginea dragă numai în visurile ei cele mai ascunse.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Comparaţi, într-o paralelă, imaginea Moldovei decăzute şi antieroismul din *Zodia Cancerului* cu perspectiva unui spaţiu al Renaşterii, plin de belşug şi de fapte legendare, din romanul *Fraţii Jderi.*
- Întrucât opera sadoveniană a fost interpretată ca un roman antieroic şi de dragoste, realizaţi o compoziţie de sinteză în care să fie abordate viaţa familială (a domnului, a marilor boieri, a ţăranilor ospitalieri, precum Lăzărel Griga), falsa justiţie voievodală, lupta politică acerbă pentru putere, tabloul moravurilor vremii, relaţiile diplomatice cu Imperiul Otoman şi cu ţările învecinate etc.
- Redactaţi un eseu nestructurat cu tema „Catrina Duca – eroină înzestrată cu spirit modern într-o lume rigid-convenţională“.
- Redactaţi un eseu nestructurat cu tema „Alecu Ruset şi Catrina Duca – un cuplu predestinat tragediei, într-o Moldovă întunecată de prejudecăţi şi crime, la sfârşitul veacului al XVII-lea“.
- Concepeţi un eseu literar-filozofic cu tema: „Istoria ca «unitate a contrariilor» (*coincidentia oppositorum*), reliefând imaginea senin-epopeică a Moldovei lui Ştefan cel Mare şi alta sumbru-decadentă a ţării lui Duca-Vodă, în viziunea integratoare a-lui Mihail Sadoveanu“.

Capitolul al III-lea

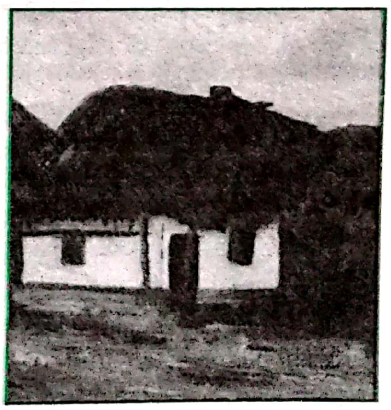
Verosimilul

● Din it. **verosimile**, lat. **verisimilis** – „asemănător adevărului“; „care pare adevărat, real, plauzibil, probabil, posibil“, „ceea ce se circumscrie adevărului“.

În estetică, verosimilul se referă la **gradul de umanitate al operei de artă**, definind ceea ce este apropiat de realitatea umană, de trăirile omeneşti, are aparenţă de fapt adevărat, real, autentic, aşadar, acceptabil şi credibil din aceste puncte de vedere. Aparţinând sferei realităţii, verosimilul are drept **criteriu de individualizare adevărul**. Calitatea de a fi verosimile o au, în primul rând, operele care aparţin realismului, unde vocea narativă este impersonală, iar scenele, situaţiile şi dialogurile frizează autenticul.

Un artist evocator de talia lui M. Sadoveanu poate reconstitui atmosfera unor lumi demult apuse, părăsind documentul istoric şi recurgând la ficţiune, dar mereu între limitele verosimilităţii. Cu o mână sigură, el sugerează ambianţe locale, vestimentaţii de epocă, comportamente şi gesturi tipice, dar mai ales creează limbaje cu savoare arhaică şi regională, dialogurile menţinându-se în sfera plauzibilului. Astfel încât şi George Călinescu exclama fermecat: *„Dacă Ştefan cel Mare s-ar scula din mormânt şi ar vorovi cu noi, am încredinţarea că pe noi nu ne-ar pricepe, dar pe M. Sadoveanu da!...“*

I. Andreescu, *Case la ţară (fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Stilurile funcţionale ale limbii

Stilurile sunt varietăţi ale limbii literare comune, diferenţiate între ele prin funcţia pe care o îndeplinesc ca mijloace de comunicare în sfere bine precizate de activitate. Numărul de stiluri funcţionale într-o limbă este variabil, dar în limba română s-au acceptat, în general, *trei* variante: stilul **ştiinţific** (şi **tehnic**), cel **juridic-administrativ** (**oficial**) şi cel **beletristic** (**artistic**). Unii lingvişti au identificat şi alte stiluri, care, însă, prin caracterul lor eterogen şi neprecizat, formează, mai degrabă, nişte limbaje aparte, încadrabile în stilurile deja identificate: **publicistic, colocvial** sau **familiar, oratoric, epistolar** şi **telegrafic**. Există opinii avizate conform cărora limbajul publicistic formează al patrulea stil distinct al limbii, cu o terminologie specializată.

Toate variantele funcţionale sunt reductibile, în fapt, la opoziţia binară între **artistic** şi **non-artistic** (I. Coteanu), cele două tipuri de limbaje având următoarele caracteristici:

● **Stilul artistic**

1) limbaj conotativ;
2) caracter individual;
3) unicitate şi inovare a expresiei;
4) bogăţie lexicală – din punct de vedere statistic;
5) sensuri multiple ale aceluiaşi cuvânt, contextual variabile.

● **Stilurile non-artistice**

1) limbaj denotativ;
2) caracter colectiv;
3) expresie caracteristică prin utilizarea unor formule şi construcţii consacrate de uzul comun şi repetabile la nivelul colectivităţii vorbitorilor;
4) concentraţie lexicală – din punct de vedere statistic;
5) sensuri unice ale cuvântului, independente (sau cât mai puţin dependente) de context.

Deşi particularităţile specifice celor trei stiluri funcţionale distincte se situează în toate compartimentele limbii, cele mai afectate de trăsăturile caracteristice rămân lexicul şi sintaxa; fonetica şi morfologia limbii literare se modifică mai puţin în uzul diferit al limbajelor specializate.

● **Stilul ştiinţific şi tehnic**

Se caracterizează prin **funcţia lui exclusiv cognitivă** (de cunoaştere), ce asigură transmiterea de informaţii ştiinţifice, tehnice şi utilitare, pe baza unor raţionamente logice, deductive şi strict argumentate. Acesta manifestă tendinţa de respectare a proprietăţii termenilor, care sunt folosiţi cu sensurile lor de bază unanim cunoscute şi acceptate, eventual extinse către înţelesurile secundare, dar consacrate în limbajele domeniilor respective. Stilul ştiinţific şi tehnic chiar evită sensurile figurate, apreciate drept o sursă de ambiguităţi nedorite în lucrări cu caracter pozitivist, teoretic şi aplicativ. Stilul în cauză şi-a format nuclee terminologice specifice, impunându-se prin: exactitatea informaţiilor, precizia şi obiectivitatea formulărilor, claritatea exprimării. Obligat să se înnoiască mereu, pentru a se menţine în concordanţă cu descoperirile făcute în ştiinţe şi în tehnică, acest stil este cel mai permisibil şi cel mai dinamic din punct de vedere lexical. Este şi unul neologistic, fiecare domeniu de activitate are o terminologie specifică, generând un veritabil jargon de specialitate. Modalităţile de comunicare sunt: **monologul scris** (în lucrări şi documente), **monologul oral** (în prelegeri, comunicări ştiinţifice, expuneri), **dialogul oral** (în cadrul colocviilor, seminariilor şi al dezbaterilor ştiinţifice).

● **Stilul juridic-administrativ (oficial)**

Cunoaşte două variante: cea **juridică** (textele de legi împreună cu tratatele care le comentează) şi cea **administrativă** (actele şi documentele oficiale). Se caracterizează prin funcţia lui conotativă şi referenţială, de strictă informare a publicului asupra unor situaţii de interes general. Este specific domeniului public şi relaţiilor oficiale dintre instituţiile administraţiei de stat. Acest stil se caracterizează atât prin precizia limbajului, cât şi prin utilizarea unor sintagme fixe de adresare şi de formulare a conţinuturilor informative, numite **şabloane** (**clişee**). Acestea constau în repetarea mecanică a unor modele gramaticale prestabilite şi consacrate oficial, devenind **stereotipii de limbaj**. Impuse de uzanţele administrative, ele sunt lipsite de orice inventivitate la nivelul exprimării şi rămân neutre din punctul de vedere al

Scanned with OKEN Scanner

încărcăturii afective. Este stilul cel mai voit *impersonal*, comunicările oficiale nepermițând decât o unică interpretare. Formalismul său impune o exprimare clară, precisă, dar rigidă și neatractivă. El presupune tipuri de acte specifice: cerere, proces-verbal, referat, circulară, dare de seamă, memoriu, act de învestire sau demitere, decizie, hotărâre de guvern, caracterizare, adeverință, adresă, paragraf, certificat, ordonanță de urgență, mandat, litigiu, ordine de zi etc.

● **Stilul beletristic (artistic)**

Se caracterizează prin **funcția lui poetică** (expresivă, sugestivă), rostul său fiind acela de a sublinia însușirile expresive ale limbajului. Forma artistică, expresie a unui conținut, este unică și nerepetabilă. Funcției poetice i se subordonează cea cognitivă, căci realizează o formă specifică de cunoaștere, și anume cea **estetică** (despre **frumosul artistic**). În opoziție cu stilul științific, cel literar întrebuințează arareori cuvintele cu sensurile lor proprii. Stilul beletristic preferă înțelesurile secundare și, mai ales, pe cele figurate, realizând adevărate lanțuri (pletore) semantice. Caracteristicile artei literare sunt: originalitatea și noutatea limbajelor, varietatea lexicală obținută prin nuanțare sinonimică și prin inovarea combinării de sensuri și de cuvinte, valorificarea vocabularului pasiv al limbii (prin reactivarea expresivității arhaismelor, regionalismelor, a cuvintelor învechite), înnoirea perpetuă a formelor artistice prin apelul la neologisme și la unități frazeologice neobișnuite. Numai stilul artistic (alături de registrul publicistic) recurge la figurile poetice sau retorice, care pot fi identificate la fiecare nivel gramatical: **figuri de sunet** (la nivel fonetic): aliterația, asonanța, onomatopeea, rima etc.; **figuri de semnificație** (la nivel morfologic), numite și **tropi**. Ele constituie o sursă importantă a caracterului polisemantic al limbii: epitetul, comparația, personificarea, metafora, alegoria, metonimia, sinecdoca, hiperbola, litota, oximoronul etc.; **figuri de construcție** (la nivel sintactic): invocația poetică, interogația retorică, repetiția, enumerația, anafora și epifora, anadiploza și epanadiploza, anastrofa (hiperbatul), inversiunea, antiteza, chiasmul, tautologia, elipsa etc. Pornind de la realitate, dar transfigurând-o, stilul artistic apelează la **imaginea artistică**, la **convenție și ficțiune**. Limbajul operelor de valoare au devenit **modele de exprimare**, producțiile artistice contribuind decisiv la formarea și la dezvoltarea limbii literare. De aceea, s-a ajuns să se confunde, uneori, limba propriu-zis literară cu limbajele operelor beletristice.

Exerciții. Aplicații

1. Alegeți, dintr-un manual școlar și dintr-o carte de tehnică, două texte pe baza cărora să identificați trăsăturile stilului științific și tehnic.

2. Selectați două fragmente din „Legea învățământului" și din „Regulamentul de ordine interioară" al liceului vostru, evidențiind apartenența lor la stilul oficial-administrativ.

3. Precizați, pe baza fragmentelor date mai jos, deosebirile dintre stilul științific și cel beletristic:

a) *„Nu se ridicase încă ceața de pe văile de lângă Vaslui, când masa oastei turcești fusese desfăcută în bucăți și, cuprinsă de panică, a început să fugă, fiind urmărită îndeaproape de infanteriștii și călăreții moldoveni, care aveau caii odihniți. Oastea Moldovei a urmărit resturile oastei otomane și a luat numeroși prizonieri, în special pe cei sosiți după ei."* (N. Grigoraș, *Moldova lui Ștefan cel Mare*)

b) *„După ceasul al cincilea, au fâlfâit perdelele cetii și au prins a fi mânate de un vânt din răsărit. Se părea că acel vânt le învăluie în sus, amestecându-le cu nourii coborâți. Spuneau bătrânii că niciodată nu s-ar fi văzut astfel amestecate cetele de jos, cu nourii de sus, și a binevoit domnul-Dumnezeu să fie asta tocmai în acel răstimp de greu cumpăt. Se vedea împrejurimea umplută de spaimele morții și risipirii, pustile intrate ca în sorb, cu vitele și omenirea care le slujeau, cai și călăreți căzuți cât n-ar fi fost chip să-i numeri. Cât vedeau ochii în josul mlaștinei și apei, se afla lume și dobitoc măcinat în vârtejul urgiei și risipit grămezi ca de o mânie sfântă. Zdrobirea aceasta a balaurului se încreștea încă de zvârcoliri și tresărea de gemete. Pe sub nouri au trecut două învăluiri de corbi."* (M. Sadoveanu, *Frații Jderi*).

4. Alegeți o descriere științifică și alta beletristică ale unei zone geografice, ale unui fenomen al naturii, ale unui proces psihic etc., comparând modalitățile specifice fiecărui stil.

5. Concepeți un text în stil științific și transpuneți-l apoi în variantă artistică, explicând felul în care ați procedat.

6. Realizați un text narativ pe o temă liberă, în care să ilustrați valoarea stilistică a frecvenței verbelor și a alternării modurilor și a timpurilor verbale.

7. Realizați un text descriptiv pe o temă liberă, în care să ilustrați mijloacele expresivității la nivel morfologic, precizându-le în același timp.

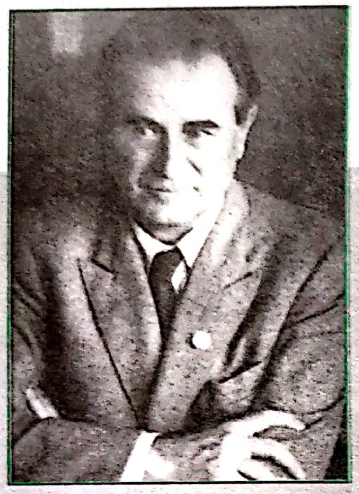
8. Stabiliți trăsăturile unui text publicistic: editorial, reportaj, cronică sportivă etc.

9. Realizați recenzia unei cărți de știință și a uneia beletristice, care v-au impresionat în mod deosebit. Explicați cum le-ați abordat pe fiecare în parte.

Scanned with OKEN Scanner

Voluptatea dureroasă a luciditătii

Camil Petrescu



Coordonate ale vieţii şi operei

Camil Petrescu s-a născut la Bucureşti, în 1894 (9 /22 aprilie).

Şi-a făcut studiile liceale la colegiul „Sf. Sava" şi la Liceul „Gh. Lazăr" (secţia reală) din Bucureşti. Urmează, din 1913, cursurile Facultăţii de Filozofie şi Litere din Bucureşti, unde îl are ca profesor, între alţii, pe filozoful P.P. Negulescu.

Debutează în 1914 la revista „Facla".

În timpul primului război mondial, îşi întrerupe studiile şi ia parte la câteva campanii importante (1916 – 1918); rănit grav, va fi demobilizat, dar experienţa trăită atunci va fi valorificată în ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930). În aceeaşi perioadă, concepe şi redactează dramele ***Jocul ielelor*** (1916 – 1919) şi ***Act veneţian*** (1919).

După război, se mută pentru o vreme (1919–1921) la Timişoara,

▶▶▶

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război

(fragmente)

Un proces dezbătut la curtea cu juraţi din Bucureşti a sfârşit printr-o achitare, pătimaş comentată. Un bărbat din aşa-zisa societate bună şi-a ucis nevasta necredincioasă şi a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.

Căpitanul Dimiu, comandantul batalionului, un soi de flăcău ardelean, fără să fie din Ardeal, voinic, cu mustaţa bălaie, regulată ca insigna de pe şapca cheferistă, ceva mai mare însă, aproba, fără codire hotărârea juraţilor...

– Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă şi casa, casă. Dacă-i arde de altele, să nu se mărite. Ai copii, ai necazuri, munceşti ca un câine şi ea să-şi facă de cap?... Ei, asta nu... Dacă eram jurat, şi eu îl achitam.

Căpitanul Dimiu e un neconformist. Întârziat mult în grad, om cu rosturi gospodăreşti, nu şi-ar permite să poarte la vârsta lui chipiu franţuzesc, moale, turtit, aşa cum poartă căpitanii tineri, ci a rămas la modelul „Regele Carol I", înalt, rigid ca de carton (că aşa şi era), teşit la spate numai.

Mai surprinzător părea că opinia contrară era susţinută de căpitanul Corabu, tânăr şi crunt ofiţer, cu şcoală germană, justiţiar neînduplecabil, „spaima regimentului". Acum era de nerecunoscut. Păstra asprimea frazei scurte, dar sentimentele acestea de apărător al dragostei nu i le bănuise nimeni, niciodată.

– Cu ce drept, să ucizi o femeie care nu te mai iubeşte? N-ai decât să te desparţi. Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu poate cunoaşte nici o silnicie. E preferinţă sinceră. Nu poţi să-mi impui să te iubesc cu sila.

Căpitanul Floroiu, puţintel, delicat şi cu faţa blond-şters, îmbătrânită înainte de vreme, era de aceeaşi părere.

– Cum poţi să ai cruzimea să siluieşti sufletul unei femei? Dreptul la dragoste e sfânt, domnule... Da, da... şi aici lungea mult, cu capul întors a necaz, în profil, pe cei doi „a". Îţi spun eu... oricând... unei femei trebuie să-i fie îngăduit să-şi caute fericirea.

Scanned with OKEN Scanner

Şi toţi ceilalţi, tineri sau bătrâiori, lăsând ca discuţia să fie dusă cum se cuvine de către superiori, erau de altfel de aceeaşi părere.

Aş fi vrut totuşi să spun şi eu vreo două vorbe. Simplismul convins al acestei discuţii mă făcea să surâd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru. Dar fiindcă vorbeam încet, nu eram auzit, şi cum începeam fraza, câte o voce mai puternică mi-o lua cu hotărâre şi pasiune înainte. [...]

– Nu ştiu, domnule – filosofă cu resemnare căpitanul Dimiu, stând mare, dar cuminte ca o fată, la masă – mie mi se pare că nevasta nu trebuie să-şi facă de cap... mai e şi obrazul omului în joc. Şi dădu ordonanţei şervetul împăturit cu grijă şi chibzuială. Surâd călduţ căpitanului, şi pentru că are dreptate, şi pentru că am nevoie de bunăvoinţa lui. Pândesc cu suflet de slugă momentul să-i cer o favoare.

– Domnule căpitan – căci căpitanul Floroiu era ceva mai nou în grad decât comandantul de batalion – admiţi dumneata, te rog, spune, admiţi dumneata să ucizi o femeie care-ţi declară că nu te poate iubi? Ei, cum vine asta?

– Nu ştiu cum vine, dar eu aş achita pe cel care şi-ar omorî nevasta din pricină că ea şi-a părăsit bărbatul şi copiii. [...]

– Corabule, ascultă-mă ce-ţi spun... Asta-i părerea mea cel puţin. Cum? admiţi dumneata ca să... că aşa vine, nu-i aşa? – şi aici întoarse capul ca să găsească măcar o aprobare iniţială, dar nu mi-a întâlnit decât privirea tăioasă – în sfârşit, nu-i aşa? ca să-şi lase casa şi copiii, să-ţi spună „alivoar, stimabile" şi tu să nu-i rupi picioarele?... Ba să facă şi pe delicatu! „Noroc şi să fie de-a bună, cucoană."

– Domnule căpitan – căci Corabu nu numai că era cu mult mai nou, dar îi era acum şi subaltern – eu vă întreb încă o dată: Admiteţi dumneavoastră dragoste cu sila? Dacă o femeie zice „nu-mi mai placi... să ne despărţim..." poţi dumneata să spui: „nu... eşti condamnată pe toată viaţa, n-ai drept să divorţezi..." Da?

– Ei bine, dacă e vorba de o despărţire în regulă, atunci e altceva, fireşte. Eu nu vorbesc de divorţ... eu zic de femeia care-şi înşală bărbatul.

Am intervenit nervos şi aproape şuierat... Atât de viu şi ca mimică, încât toţi s-au întors spre mine.

– Nu, nici atunci.

Şi am reluat mai scăzut, demascându-mi premeditarea, acum când toţi mă priveau uimiţi.

– Discuţia dumneavoastră e copilăroasă şi primară. Nu cunoaşteţi nimic din psihologia dragostei. Folosiţi un material nediferenţiat.

Dacă aş fi spus asta ca opinie obiectivă, oamenii ar fi acceptat-o, poate, dar era în tonul meu, în ostentaţia neologismelor, o nuanţă de jignire şi dispreţ, încât toţi m-au privit miraţi, nedeprinşi cu atitudini atât de puţin milităreşti, iar căpitanul Corabu, întărâtat, dar stăpânindu-se, s-a întors spre mine, cu un fel de mică solemnitate acră de magistrat.

– Cum, domnule, dacă o femeie zice: „nu mai vreau", dumneata zici: „ba da, să vrei?" Hăi?

– Dacă e vorba de o simplă împreunare, da... are drept să zică: nu mai vreau... Dar iubirea e altceva.

– O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obişnuieşti, greu, la început, să-ţi placă femeia fără care mai târziu nu mai poţi trăi. Iubeşti întâi din milă,

Capitolul al III-lea

unde activează ca profesor şi gazetar. În ambianţă timişoreană definitivează volumul ***Versuri*** (care va apărea în 1923) şi drama ***Suflete tari***, a cărei premieră va avea loc în 1925.

Încă din 1920 frecventează cenaclul „Sburătorul" condus de E. Lovinescu, a cărui revistă îi va publica versuri, alăturându-se, astfel, grupului de scriitori din jurul acesteia. Colaborează şi la alte publicaţii ale vremii, dând la iveală articole cu tematică diversă. Întemeiază şi conduce el însuşi revistele „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice" (1924) şi „Cetatea literară" (1925 – 1926).

Cunoaşte consacrarea literară o dată cu apariţia romanelor ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930) şi ***Patul lui Procust*** (1933). Tot atunci îi apare eseul ***E. Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile***, care marchează disocierea publică a scriitorului de coordonatorul spiritual al grupării de la „Sburătorul".

Vreme de zece ani (1933 – 1944) se dedică filozofiei, nutrind ambiţia de a crea un sistem filozofic personal – *„substanţialismul."* Pentru o scurtă perioadă, în 1939, este numit director al Teatrului Naţional din Bucureşti.

După război, scrie (fără a-l termina) romanul istoric ***Un om între oameni*** (1953–1957) alături de piesele ***Bălcescu*** şi ***Caragiale în vremea lui*** (1957).

Se stinge din viaţă în 1957, la 14 mai, în Bucureşti.

Intelectual rafinat şi distins, Camil Petrescu preţuieşte noblеţea spiritului şi pledează pentru o nouă ierarhie a valorilor, în funcţie de cantitatea de intelectualitate, încorporată în substanţa unei opere. Apreciindu-se mai mult ca filozof, Camil Petrescu s-a străduit îndelung în această direcţie intelectuală, respectând un program făurit în tinereţe

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶
pe care şi-l dezvăluie fostului său profesor de filozofie P.P. Negulescu: să scrie poezie până la 25 de ani, dramaturgie până la 35 şi roman până la 40 de ani. Interesant este faptul că romanul îl programase pentru perioada maturităţii şi a experienţelor deja asumate. Apoi, era hotărât „*să se întoarcă la filosofie*", lăsând să se înţeleagă faptul că aceasta constituia adevărata sa vocaţie. Paradoxal, etapele parcurse par a fi mai rodnice – pentru roman îndeosebi – decât etapa ultimă, „*punctul ţintit*", cea a filozofiei, încununată cu ***Doctrina substanţei*** (neîncheiată, din păcate), pe care cel ce s-a impus ca promotor al prozei româneşti moderne o considera opera sa capitală.

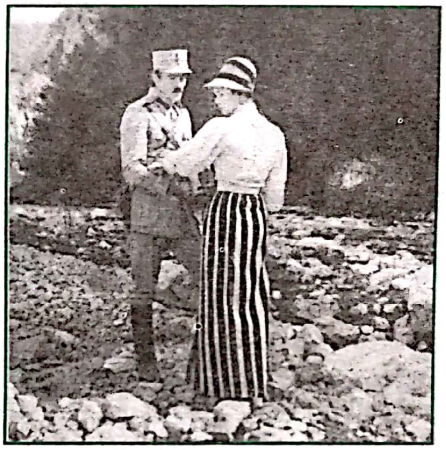
Câştigul pentru literatură (pentru roman, în special) este enorm şi se fundamentează pe cultura şi pasiunea sa pentru filozofia, care, înainte de toate, conferă romanelor sale forţa speculativă a ideilor şi pregnanţa formulărilor memorabile.

Romancierul este dublat de un eseist înzestrat cu o viziune originală, capacitate disociativ-polemică şi extraordinară mobilitate de spirit.

Se poate observa că lectura romanelor lui Camil Petrescu creează cititorului impresia că se află în faţa unor eseuri polemice, scrise de un pasionat artist. Or, se ştie, eseul este o structură deschisă, o tentativă de a infuza idei noi unor lucruri dacă nu ştiute, în orice caz, aproximate până atunci. Camil Petrescu s-a singularizat totdeauna de locurile comune, prin disocieri radicale, dar mai ales de ceea ce i se părea că împiedică libera afirmare a convingerilor sale intelectuale.

din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită, îţi repeţi că nu e loial s-o jigneşti, să înşeli atâta încredere. Pe urmă te obişnuieşti cu surâsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj. Şi treptat îţi trebuieşte prezenţa ei zilnică. Înăbuşi în tine mugurii oricăror altor prietenii şi iubiri. Toate planurile de viitor ţi le faci în funcţie de nevoile şi preferinţele ei. Vrei succes ca să ai surâsul ei. Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţă, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă.

Îţi construieşti casa pentru o femeie, cumperi mobila pe care a ales-o ea, îţi fixezi deprinderile cum le-a dorit ea. Toate planurile tale de viitor până la moarte sunt făcute pentru doi inşi.



Imagini din filmul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1979), *în regia lui Sergiu Nicolaescu*

Abordarea textului în clasă

- Ce semnificaţie au cele două părţi ale titlului? Demonstraţi că romanul lui Camil Petrescu este, totuşi, o construcţie unitară.
- Lectura romanului dezvăluie nerespectarea criteriului cronologic. Cărui tip de proză îi aparţine această tehnică narativă? Prin ce modalitate este adus trecutul în prezent?
- Rezumaţi subiectul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*
- Organizaţi o dezbatere pe tema „Concepţia despre iubire a lui Ştefan Gheorghidiu". Propuneţi un plan al dialogului. Puteţi ţine cont şi de următoarele repere:
  – valorificaţi fragmentul reprodus în manual;
  – raportaţi atitudinea intransigentă a lui Gheorghidiu din această scenă la alte secvenţe din roman, când se dovedeşte la fel de neîndurător;
  – este vinovată Ela cu adevărat? Există dovezi ale infidelităţii ei? Din ce perspectivă este cunoscută Ela de către cititor?
  – remarcaţi asemănări între Ştefan Gheorghidiu şi alţi eroi ai scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Unitate în diversitate artistică

Primul autor remarcabil de **proză subiectivă**, promotor în dramaturgie al conflictelor de idei, eseist percutant, gânditor modern, înzestrat cu fervoarea speculației filozofice, și poet livresc, Camil Petrescu rămâne un caz excepțional de **unitate organică** a spiritului omului cu opera sa. Experiențele lui au fost transpuse, cu un minimum de ficțiune și abia disimulate, în creațiile sale. Chiar el a recunoscut că partea întâi a romanului din 1930 este „*fabulație*", în timp ce partea a doua, referitoare la coșmarul războiului, „*este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot eroului*".

Perpessicius, în volumul *Mențiuni critice*, semnala unitatea tematică și de viziune artistică nu numai între speciile aceluiași gen literar, ci și între genurile înseși, opera lui Camil Petrescu fiind de o impresionantă organicitate într-o diversitate numai aparentă. De aceea, primul text dramatic (*Jocul ielelor*) rămâne semnul cel mai concentrat al gândirii scriitorului, modalitatea sa predilectă de a prezenta scenic o confruntare de idei. Gelu Ruscanu, considerat un **alter ego** al autorului însuși, devine prototipul eroilor concepuți ulterior de scriitor, deoarece trăsăturile lui de caracter și cele afective – separate, ori în combinații psihologice noi – se regăsesc identic și în celelalte personaje. Toți eroii lui Camil Petrescu se confruntă cu o **dramă a absolutului** și sunt dominați de imperativul voinței lor de a realiza concret o abstracțiune ideologică ori una sentimentală. Ei vor cu disperare să convertească un absolut ideatic într-un **act social** (Gelu Ruscanu), într-unul **istoric** (Danton, Bălcescu), într-o **iubire definitivă** (Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Ștefan Gheorghidiu) sau **în artă** (precum jurnalistul și poetul G. D. Ladima).

Tirania conștiinței absolute

Dramatismul experiențelor imaginate de scriitor rezultă din două motivații. Prima decurge din analiza minuțioasă, aproape o disecare cu sânge rece a stărilor de conștiință izvorâte din întâmplările trăite individual sau colectiv (cum este războiul) și asumate de către eroi. Martor atent al evenimentelor (în care este direct implicat ori care aparțin altora), Ștefan Gheorghidiu le răsfrânge metodic în propriul cuget, afirmând că: „*În afară de conștiință, totul e bestialitate.*" Reflectarea sistematică a faptelor exterioare în sinele personajelor transformă gândirea lucidă într-un fel de instanță supremă. **Mitul conștiinței ca reprezentare subiectivă exemplară**, la Camil Petrescu, poate fi asociat celui al iubirii în viziunea lui M. Preda; parafrazându-l pe Victor Petrini (protagonistul trilogiei *Cel mai iubit dintre pământeni*), dacă nu există conștiință, nimic nu este. A doua sursă majoră a dramatismului o reprezintă trăirea de sorginte bergsoniană a timpului, marcată prin **discontinuitatea** între durata interioară a vieții omului și cea exterioară, având un mod relativ autonom de curgere una față de cealaltă. Eroul lui Camil Petrescu, situat între trăirea interioară și solicitarea exterioară, viețuiește într-o tensiune psihică pe care trebuie mereu să o echilibreze. Existența lui subiectivă se formează dintr-o alăturare de **discontinuități temporale**, în care momentele afective se succed și se întrepătrund fără nevoia unor cauzalități explicite ori a vreunui determinism motivațional. Tensiunea **duratei interioare**

Mărturisiri

„Nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine [...] o scurgere de stări interioare, de imagini, de reflecții, de îndoieli [...] de ceea ce constituie materialul imaginației și al gândirii."

„Literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci [...] psihologia însăși este în funcție de explicația filosofică a timpului. [...]

Literatura trebuie să fie sincronă structural filosofiei și științei ei."

Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*

Personalități

Henri Bergson (1859–1941)

Filozoful francez este întemeietorul **intuiționismului**, concept care l-a influențat și pe scriitorul Marcel Proust. Termenul este derivat de la cuvântul latin **intuitio**, însemnând „contemplare spirituală". Filozoful postula ideea că rațiunea este o capacitate umană insuficientă, care înregistrează doar mecanica proceselor reale. Superioară inteligenței ar fi **intuiția**, definită ca o capacitate irațională de a sesiza esența realității și, mai ales, a trăirilor omenești.

Edmund Husserl (1859–1938)

Filozoful german este întemeietorul **fenomenologiei**, conform căreia obiectul cunoașterii îl reprezintă formele ideale suprasensibile ce alcătuiesc domeniul subiectiv al „conștiinței pure". Urmându-l pe Hegel, el a susținut primatul conștiinței asupra existenței obiective. Prin intermediul intuițiilor, omul reflectă în conștiință trăirile sale existențiale. Fenomenologia lui Husserl a constituit unul dintre izvoarele **existențialismului** modern, cultivat de filozofi (Martin Heidegger) și de scriitori remarcabili (Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Mărturisiri

„Menirea scriitorului e să sporească, prin scrisul lui, conștiința în lume. Aici e puterea lui. Sporind lumina în lume, izgonește răul."

„Arta nu e distracție, ci mijloc de cunoaștere."

Camil Petrescu, *Teze și antiteze*

„Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieși... Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi..."

Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*

Personalități

Marcel Proust (1871 – 1922)

Prozator francez care, alături de J. Joyce, este cel mai de seamă înnoitor al tehnicilor romanești din secolul al XX-lea. Capodopera sa este romanul scris sub formă de septuar, intitulat ***În căutarea timpului pierdut.*** Camil Petrescu a prețuit metoda narativă propusă de scriitorul francez, pe care a teoretizat-o în eseul ***Noua structură și opera lui Marcel Proust,*** dar pe care a folosit-o numai parțial în creația sa.

André Gide (1869 – 1951)

Prozator, dramaturg, memorialist și critic literar francez. Spiritualitate definită printr-o acută luciditate intelectuală, fin interpret al neliniștilor umane ale timpului său, A. Gide a exercitat o influență decisivă asupra literaturii române interbelice (Mircea Eliade, Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu). Opere capitale: ***Pivnițele Vaticanului, Falsificatorii de bani.***

variază de la **opoziția totală** (precum atitudinea lui Gheorghidiu privind discuția de la popota ofițerilor despre bărbatul care și-a ucis soția adulteră și a fost, totuși, achitat) la **coincidența perfectă** (în rarele momente de împăcare sufletească și trupească ale lui Ștefan cu Ela, ori în exaltările resimțite pe front în timpul atacului și retragerii succesive). Numai când se află direct sub amenințarea posibilei dispariții în război, implicarea afectiv-intelectuală a eroului este totală, iar tensiunea spirituală este anulată. Pe câmpul de luptă, timpul interior și cel exterior coincid pentru întâia oară. Conform gândirii filozofice bergsoniene și husserliene, accentul se deplasează de la cantitatea obiectivă de fapte produse la prelucrarea lor calitativă de către intuiția lucidă a omului. Important nu este ce s-a întâmplat în realitate, ci cât a devenit de semnificativ pentru conștiința individuală. De aceea, romanele lui Camil Petrescu sunt relativ sărace în privința faptelor narate, însă acordă spații ample reflectării lor în subiectivitatea personajelor.

Obsesia autoanalizei devorante

Tensiunea sufletească dusă până la paroxism este generată de imposibiliatea de a realiza practic imperativul aprioric al conștiinței. Din această dilemă intelectuală și morală decurg două consecințe fundamentale. Pe de o parte, se produce un transfer de semnificație de la faptele cruciale pentru viața individului către întâmplările minore, chiar derizorii, însă exacerbate în conștiință și rezonând profund în psihicul sensibilizat al eroilor. O posibilă estetică a romanului acestui scriitor proclamă *„renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau, în orice caz, reducerea ei drastică și cultivatoare, în consecință, a evenimentului comun, banal, cotidian"* (N. Manolescu – *Arca lui Noe,* vol al II-lea). Pe de altă parte, eul omenesc fiind recunoscut ca limitat, doar numărul experiențelor – parcurse în mod conștient și asumate lucid – va da lărgimea necesară duratei existențiale. Astfel, limitele sinelui sunt depășite prin experiențele prelucrate în conștiință. Ștefan Gheorghidiu recunoaște că ceea ce-l preocupă mai ales este *„o verificare și o identificare a eului meu. Cu un **eu limitat*** (s.n), *în infinitul lumii nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și, deci, nici o putință de realizare sufletească."*

După abandonarea unui trecut sentimental devenit irelevant și după încheierea experienței de combatant, este de presupus că tânărul bărbat se va angaja în noi aventuri, pe care le va trăi cu aceeași intensitate. Numai fervoarea intelectuală și afectivă îi dă senzația plenară de autenticitate în parcurgerea etapelor revelatoare ale existenței sale. Și iubirea pentru Ela, și întâmplările palpitante ale războiului sunt resimțite de personajul masculin ca modalități experimentale de cunoaștere și de lărgire a eului individual. Scopul urmărit programatic îl reprezintă perpetua verificare și explorare a posibilităților de manifestare a sinelui, cum mărturisea sincer Gheorghidiu: *„N-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea **din întregul meu sufletesc*** (s.n.)*... Ar constitui pentru mine o limitare".*

Vanitatea erotică și iluzia pasionalității

Eroul este totdeauna preocupat să se observe pe el însuși și îi judecă pe ceilalți (chiar și pe soția lui) numai în raport cu percepția lui interioară. Iubirea este receptată ca o experiență posibilă, o îmbogățire a revelațiilor intime, nu ca o raportare a îndrăgostitului la alteritatea ființei îndrăgite. Analiza stărilor de spirit este concepută

Scanned with OKEN Scanner

ca o modalitate de **eliberare psihică** de sub influenţa emoţională a unor fapte deja consumate. Ştefan Gheorghidiu, îndrăgostit mai degrabă dintr-un orgoliu satisfăcut, trăieşte doar **iluzia iubirii**, nu sentimentul ca atare, căruia nu i se abandonează niciodată şi nici nu consimte la sacrificii în numele dragostei. Sinceritatea emoţiilor nu implică uitarea de sine, nu provoacă încrederea deplină în perechea aleasă, nu elimină luciditatea, nici apetenţa disociativă. **Iubirea ca experiment** marchează absenţa pasionalităţii şi reprezintă consecinţa unei vanităţi masculine şi a unui **proces de autosugestie** cu efecte dramatice în lanţ: incertitudinea, neîncrederea în parteneră, dezamăgirea, infidelitatea reală a bărbatului ca mod de sancţionare a celei presupuse din partea femeii, despărţirile temporare şi disoluţia finală a cuplului. Neiubind cu adevărat, eroul nu este nici gelos, cum, de altfel, şi recunoaşte. El nu este nici măcar un neliniştit, ci doar preocupat până la obsesie de propriul său prestigiu lezat în ochii celorlalţi şi de analizarea reacţiilor lăuntrice la faptele exterioare lui. Evocând retrospectiv momentele decisive ale poveştii lor de dragoste (studenţia săracă, dar fericită, petrecerile modeste în compania colegilor de facultate, moştenirea neaşteptată de la unchiul Tache, intrarea în viaţa mondenă şi a afacerilor oneroase, flirturile Elei şi înstrăinarea progresivă a lui Ştefan de soţia sa etc.), romanul înregistrează nu atât evenimente majore, cât **monografia trăirilor interioare ale protagonistului**. Secvenţele narative aduse în prim-planul introspecţiei (o masă luată în familie, o lecţie insolită de filozofie, excursia în grup la Odobeşti, plimbarea la Şosea, o după-amiază petrecută la curse) sunt transformate în pretexte în vederea detalierii minuţioase a reflectării întâmplărilor în conştiinţa personajului. Importantă nu este istoria devenirii cuplului, ci drumul lăuntric al protagonistului de la mirajul iubirii absolute la indiferenţa finală.

Aşadar, pentru erou iubirea este o problemă de cunoaştere, nu de implicare sentimentală. În aspiraţia lui către absolut, Ştefan Gheorghidiu nu urmăreşte adevărul despre Ela, ci verificarea propriului echilibru interior. Eroina nici nu poate fi percepută în mod obiectiv de cititor, de vreme ce coordonatele personalităţii ei sunt fixate exclusiv din perspectiva bărbatului (chiar şi numele de Ela, fiind, deloc întâmplător, forma articulată a pronumelui „el"), care îi atribuie trăsături deconcertante (de înger şi demon, în acelaşi timp). După ce experienţa dramatică a luptelor de front l-a regenerat interior şi i-a redat încrederea în sine, personajul va depăşi cu certitudine eşecul sentimental şi matrimonial. Înlăturând-o pe Ela din prezentul revigorat al existenţei sale, Ştefan îi dăruieşte *„tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi, de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul."*

Modele culturale în literatura universală

Dintre analiştii remarcabili ai secolului al XIX-lea, prozatorul român l-a admirat pe Stendhal (*Roşu şi negru*, *Mănăstirea din Parma*), de la care a preluat importanţa acordată stărilor de conştiinţă, **ideea demitizării războiului** şi stilul exact, denotativ, anticalofil. În literatura secolului următor, modelele sale au fost A. Gide şi M. Proust, din a căror concepţie estetică a împrumutat romanul alcătuit nu ca o compoziţie unitară, ci ca *„un dosar de existenţe"* (*Patul lui Procust*), luciditatea autoanalizei sentimentelor trăite de personaje, aşezarea **eului narator** în centrul operei, din care rezultă caracterul subiectiv al acesteia, diminuarea creaţiei epice în favoarea extinderii analizei psihologice, înţelegerea iubirii ca un proces de autosugestie şi continuu prilej de revelare a sinelui.

Capitolul al III-lea

Berthe Morisot, *Oglinda*

Dicţionar de termeni literari

● **Calofil** – Camil Petrescu impune termenul *calofil* (gr. **kallos** – „frumuseţe" şi **philos** – „iubitor de") în atitudinea sa polemică contra scrisului „frumos", „caligrafic". Autorul ***Tezelor şi antitezelor*** înţelege prin „calofilie" o atitudine opusă conceptului modern de „autenticitate" şi de naturaleţe a scrisului.

Prin opoziţie, s-a creat termenul **anticalofil**, aplicat de critică în primul rând lui Camil Petrescu, cel care a promovat conceptele de *„autenticitate"*, *„trăire directă"*, *„document nemijlocit"*.

● **Autenticitatea** (din fr. **authenticité**) desemnează însuşirea de a fi necontrafăcut, de a releva un adevăr indubitabil. În literatură, corespunde actului de identificare a creaţiei artistice cu experienţa de viaţă trăită de autor. La noi, autenticitatea este valorificată în terminologia literară de Camil Petrescu, ca teoretician al romanului, în sensul veridicităţii trăirilor şi al notării lor exacte, respingând realitatea trucată sau idealizată.

Scanned with OKEN Scanner

Persoana narativă

Factor component al situației narative, **persoana narativă** reprezintă, ca și timpul, o transpunere a categoriei gramaticale în structura narației. Utilizarea ei variată presupune mai multe perspective și permite schițarea unei tipologii a textelor narative.

Utilizarea persoanei I imprimă textului un caracter **personal, subiectiv**.

În proza modernă, analitică, cum se constată în romanele lui Camil Petrescu, **narațiunea la persoana I conduce la identitate între planul naratorului și cel al personajului.** Folosirea, în textul narativ, a persoanei I presupune **construirea unui timp subiectiv**, faptele trecute și prezente fiind subordonate memoriei, singura care poate da sentimentul decantării înțelesurilor profunde ale acestora.

Dar Camil Petrescu se diferențiază de M. Proust, deși l-a prețuit în mod deosebit, prin modul de a folosi tehnica rememorării și a flash-back-ului. În viziunea lui M. Proust, timpul trecut nu este reconstituit, ci **retrăit** în clipa prezentă, adus **involuntar** în memorie printr-o actualizare necronologică; dimpotrivă, la scriitorul român, trecutul este refăcut în **manieră voluntară**, interpretat lucid, într-o anumită cronologie, cu o finalitate cognitivă precisă. Amintirile eroului se organizează într-o demonstrație coerentă și sunt declanșate intenționat, ca etape succesive către o judecată categorică. Romanul *Patul lui Procust* a fost scris mai aproape de concepția scriitorului francez: episoadele narate sunt juxtapuse, permițând curgerea fluidului de amintiri ale protagonistului; perspectiva unică din primul roman, aparținând lui Ștefan Gheorghidiu, a fost înlocuită cu **pluriperspectivismul** (puncte de vedere diferite, formulate de mai mulți naratori asupra aceluiași personaj), frazarea amplă, cu propoziții incidente, cu paranteze explicative și acumulări de asociații ideatice în jurul aceluiași impresii.

Așadar, scriitorul român s-a apropiat **critic** de modelele sale, păstrându-și originalitatea modului de a gândi literatura, dar sincronizându-se cu noile concepții estetice și stiluri narative ale prozei psihologice, de la M. Proust și A. Gide până la J. Joyce și Virginia Woolf.

Theodor Aman, *Pe terasă la Sinaia*

Exerciții de redactare și compoziții

- Reconstituiți, într-o compoziție, etapele clarificării interioare parcurse de Ștefan Gheorghidiu. Scoateți în evidență acuitatea observațiilor psihologice prin care autorul urmărește zbuciumul lăuntric al personajului.
- Pornind de la aprecierile lui Ștefan Gheorghidiu – *„Așa o doream … gravă ca un copil care cere luna sau pasărea de aur“, „îmbufnată și copilăroasă ca o cadână“* – , realizați portretul Elei, așa cum îl receptați voi.
- Alcătuiți un eseu despre motivațiile ce au condus la destrămarea cuplului Ștefan Gheorghidiu – Ela.
- *„Drama războiului* – spune Gheorghidiu, în cartea a doua a romanului – *nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.“* Elaborați o compunere în care să demonstrați că realitatea războiului are consecințe profunde în planul conștiinței eroului. Găsiți un titlu adecvat pentru această lucrare.

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982
- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, Editura Minerva, București, 1972
- Irina Petraș, ***Proza lui Camil Petrescu***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981
- Camil Petrescu, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, Editura pentru Literatură, ediția a II-a, București, 1966
- xxx ***Camil Petrescu interpretat de...*** Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura Eminescu, București, 1971

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Comunicarea non-verbală

Principalul mijloc al comunicării umane este limba vorbită, pentru că este utilizată frecvent și oferă un model pentru alte forme de comunicare.

Deși este mijlocul-cheie în evoluția capacității comunicative, limbajul nu este singura formă de comunicare interumană. Există moduri de comunicare „paralingvistice" sau „extralingvistice", care nu folosesc cuvinte sau sisteme lingvistice de semne. Pentru acest tip de comunicare, termenul cel mai des folosit este acela de comunicare non-verbală.

Așadar, **comunicarea non-verbală** desemnează acel mod de interconexiune umană ce nu folosește un limbaj verbal, care recurge la alte elemente comunicative (mimică, gestică, privire, distanțare între persoanele care comunică). Acestea pot fi:

– **mijloace vocale**: râsul, strigătul, mormăitul, căscatul, intonația, calitatea vocii, accentul, variația acestora întărind, fără îndoială, semnificațiile verbale sau fiind asociate cu anumite semnificații; de exemplu, tăcerea este încărcată în conversație cu valori speciale;

– **mijloace non-vocale** de comunicare, având forme diferite, cum sunt:

- expresia facială (mimică);
- gestica, în special mișcările mâinilor, mișcările corpului;
- pozițiile adoptate;
- orientarea privirii, în special contactul vizual;
- strângerea mâinilor;
- proximitatea sau distanțarea dintre persoanele care comunică.

Toate aceste elemente se asociază cu sensul verbal și sunt încărcate de semnificații în comunicare. Prin aceste elemente, emițătorul oferă un element esențial despre sine, pe care dorește să-l prezinte spre a fi receptat. Astfel de elemente exprimă perspectiva asupra propriului status relațional sau a relației dintre conlocutori.

Procedeele menționate pot fi folosite în reglarea interacțiunii. De exemplu: privirea directă pentru a atrage atenția, mișcarea corporală pentru a menține, gestul pentru a întări, a suplimenta cuvintele sau a transmite anumite reacții; variația spațiului este asociată etapelor interacțiunii. Acestea pot fi considerate funcții (consecințe intenționate) ale diferitelor forme de comunicare non-verbală, asociate inițierii, orientării, continuării și încheierii interacțiunii, autoprezentării sau impunerii unei imagini în relație cu o altă persoană. Nevoia de a folosi astfel de forme de comunicare depinde de personalitate, ca și de situația specifică în care are loc interacțiunea.

Deci, comunicarea orală își are propriile norme, determinate de structura particulară a contextului situațional care o definește:

– coprezența participanților la comunicare;
– concomitența emiterii și a receptării;
– reversibilitatea rolurilor de emițător și de receptor.

Neologismele

Neologismul (introdus în secolul al XIX-lea în terminologia internațională – fr. *néologisme*, engl. *neologism*, germ. *Neologismus)* indică orice cuvânt nou apărut într-o limbă, indiferent dacă acesta este un împrumut sau reprezintă o creație internă a limbii respective (cf. grec. *neos* - „nou" și *logos* – „cuvânt, vorbă").

În lingvistica românească sunt socotite neologisme în special împrumuturile pe care limba română le-a făcut din limbile apusene ori direct din latină, pe cale savantă. Există și neologisme create prin mijloace proprii limbii române. Astfel: cuvântul *apoetic* este format prin derivare din prefixul neologic *a* și din adjectivul neologic *poetic*; *nefavorabil* este un neologism, în structura căruia intră prefixul vechi *ne-* (de origine slavă) și neologismul *favorabil*; termenii *gândirism, semănătorism* s-au format de la numele binecunoscutelor reviste literare cu ajutorul sufixului internațional *-ism.* Productive sunt și următoarele sufixe neologice: *-ist* (șantajist), *- itate* (postumitate), *- iza* (a nominaliza). Alte *afixe neologice* cu circulație internațională sunt: *-bil, -al, ante-, extra-, hiper-, supra-* etc.

Clasificarea neologismelor din limba română se face, în primul rând, în funcție de originea lor:

a) cea mai importantă categorie este aceea a împrumuturilor latino-romanice, în care se includ cuvinte provenite din: limba latină – *adagiu, ambiguu, adnota, paupertate, testimoniu* etc.; limba italiană – *adagio, allegro, acont, capodoperă, speze* (cheltuieli) etc.; limba franceză (foarte numeroase) – *abundență, apel, celibatar, circumstanță, importanță, opinie, victorie, voiaj, utilitate, sacrificiu* etc;

Scanned with OKEN Scanner

b) limba germană: *blitz, bomfaier, bormașină, fasung, ștecăr* etc.;

c) limba engleză: *out, base-ball, bowling, crocant, ofsaid, computer, display, talk-show, second hand etc.*

Neologismele limbii române aparțin atât limbii literare standard, cât și tuturor variantelor funcționale, în care apar terminologii specializate proprii fiecărui domeniu de activitate. Foarte multe anglicisme și americanisme se întâlnesc în stilul publicistic și în cel științific, care sunt cele mai deschise împrumutului neologic. Privitor la rolul lor în discursul publicistic, împrumuturile pot fi: 1) necesare; 2) livrești.

1) Categoria împrumuturilor „necesare" cuprinde termeni care nu au echivalențe românești: *design, feed-back, hardware, software, management, marketing, sponsor, copyright, best-seller, cameraman, disk-jockey, mass-media, jogging, surfing, fast-food, living, cash* etc.

2) Împrumuturile livrești includ termeni ce dublează cuvinte românești: *hit, job, juice, shop, show, top* (pentru șlagăr, serviciu, suc, magazin, spectacol, clasament) sau cu valoare stilistică: a badina (a glumi), sensiblerie (sensibilitate excesivă), criant (culoare vie), afolat (înnebunit), eclatant (strălucitor), froasat (ofensat).

Observații:

– Cele mai supărătoare sunt împrumuturile care dublează cuvinte românești doar din „snobism lingvistic". Acestea sunt **cultismele** *(a demara, a stopa, vizavi de, a disipa, a oculta, a se deroba).* Se recomandă evitarea abuzului de neologisme cu echivalent exact în limba noastră.

– Construcția „mijloace mass-media" este un pleonasm.

– Anumite neologisme s-au adaptat sistemului limbii române (bișniță, blugi, lider, meci). Altele sunt pe cale de adaptare. Pătrunderea unui cuvânt împrumutat în uzul comun grăbește „românizarea" sa. Multe cuvinte provenite din alte limbi și folosite de unii vorbitori n-au fost adaptate în limba română, nefiind inserate în dicționarele lingvistice uzuale, ci în glosare speciale.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați neologismele din contextele de mai jos și explicați-le printr-un sinonim:

a) *„Nevastă-mea era fericită și surâdea ca o școlăriță, gâdilată în orgoliul ei că place unei femei atât de pretențioase. Ele între ele, femeile sunt foarte simțitoare la aceste preferințe. A urmat o serie de invitații reciproce..."*

(Camil Petrescu)

b) *„Simțeam că nici nu era singura inferioritate pe care mi-o găsea. Pare-se că ambii, pe care ea îi admira acum, aveau un stil al lor, pe care eu nu-l aveam; vedeam cum zi de zi femeia mea se înstrăina, în preocupările și admirațiile ei, de mine. Viața mi-a devenit curând o tortură continuă."*

(Camil Petrescu)

2. Indicați cel puțin un sinonim neologic pentru următoarele cuvinte: *fățarnic, adânc, vină, ciudat, amănunt, singurătate, veșnic, lacom, potrivit, dovadă.*

3. Găsiți cuvinte neologice care să fie sinonime pentru următoarele cuvinte din fondul vechi al limbii: *cerere, graniță, prilej, sfetnic, urmare.*

Alcătuiți câte o propoziție cu fiecare termen.

4. Stabiliți corespondentul neologic pentru următoarele substantive: *belșug, hotărâre, împrejurare, moarte, părere.*

În exprimarea voastră preferați cuvântul din fondul vechi al limbii sau neologismul? Motivați-vă opțiunea.

5. Identificați și rescrieți neologismele care apar în următorul text. Explicați-le etimologic și semantic:

„Ceea ce caracterizează mai întâi de toate personalitatea lui Eminescu este o așa de covârșitoare inteligență ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa [...], încât lumea în care trăia el după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce și le însușise..." (T. Maiorescu)

6. Consemnați diferențele caracterologice ale personajului după felul cum selectează și întrebuințează neologismele:

„Episcopul Berkeley (afirmă Ștefan Gheorghidiu, n.n.) *trage concluzia că dacă totul nu există decât câtă vreme e cunoscut prin simțuri, atunci tot ce nu e cunoscut nu există; și cum cunoașterea e un act spiritual, spiritul e totul, deci materia nu există și senzațiile sunt provocate de spiritul cel mare: Dumnezeu, așa cum sufletul provoacă și trăiește visele."*

(Camil Petrescu)

Edgar Degas, *Pista*

Scanned with OKEN Scanner

În căutarea palpabilului sufletesc

Hortensia Papadat-Bengescu

Concert din muzică de Bach

(fragment)

Ţinuta lui [Drăgănescu] era modestă, dar fără umilinţă, cordială, deşi fără suplețe; îşi păstra prestigiul şi Elena i-l susţinea: formau astfel o pereche unită şi constituiau o forţă socială. De altfel, la recepţiile ei nu se vorbea nici politică, nici afaceri. Era salonul-tip unde fiecare căuta să aducă subt forma cea mai distinsă ultimul reportaj. O emulaţie de limbaj şi idei în conformitate cu calitatea superioară a mobilierului şi cu ţinuta perfectă a gazdelor. Pasiunea nu era admisă decât asupra unui singur subiect: muzica. Predilecţia de elevă silitoare, pe care Elena o avusese pentru sonate, se transformase într-un snobism artistic – snobism care, concentrat asupra unui astfel de obiect, devenise repede profesie de credinţă. Nory nu exagera vorbind de confortul sălii de muzică: un Bechstein *demi-queue*, un Bösendörfer *grand-queue* glorificau pianul, în afară de un Erard mic, bijuterie oferită de Drăgănescu Elenei, ce se afla în salonaşul ei intim. O vioară de valoare, violoncelul de fabricaţie superioară, harpă, flaute şi alte instrumente complimentare asigurau ansamblurile. Firește, executanţii veneau, de obicei, cu instrumentele şi partiţiile lor, dar la nevoie nu se putea invoca nici o lipsă. Biblioteca muzicală era orânduită şi ea pe compozitori şi instrumente şi era complectă de la clasici la moderni. Cele mai îngrijite preocupări erau acordate acusticii şi sala de muzică îşi avea arhitecţii ei asidui ca şi executanţii.

Încercările de muzică de cameră reuşise aşa de bine încât Elena fusese împinsă către manifestări mai mari şi decisese două concerte anuale. Joile muzicale urmau regulat, mai intime. Elena ţinea ea singură acompaniamentul la pian, dar niciodată atunci când putea fi înlocuită mai bine. Acest bun-simţ îi crease o mică reputaţie de virtuoză. De obicei, o vedetă muzicală se producea în fiecare joi, dând relief programului. Şedinţa fixă, de o oră şi jumătate, era dedicată muzicii ca liturghia bisericii: nici o şoaptă, nici o întrerupere. După program urma o destindere.

Coordonate ale vieţii şi operei

„Ceea ce scriu, ce cuget nu formează, în principiu, idei şi sentimente, ci senzaţia lor, de aici chinul, dorinţa de a reda nu descrierea senzaţiei, ci senzaţia însăşi“, mărturisea Hortensia Papadat-Bengescu în ***Scrisori către Garabet Ibrăileanu.***

Autoarea a trimis întâia încercare în proză revistei „Viaţa românească“ în 1913 (când M. Proust începuse scrierea ciclului de romane ***În căutarea timpului pierdut***), criticul G. Ibrăileanu remarcând talentul şi noutatea formulei literare a debutantei. Existenţa ei cotidiană, fără satisfacţii familiale, dusă alături de un magistrat militar care nu înţelegea rostul literaturii, a determinat-o să caute – în scris – un mijloc de evadare în imaginar şi, concomitent, de împlinire intelectual-afectivă.

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Din biografia sa mai reținem următoarele detalii, cu ecouri semnificative în creația epică: faptul că se născuse înainte de căsătoria părinților ei a marcat-o și literar, explicând mefiența (neîncrederea răuvoitoare) față de personajele materne (toate eroinele sale sunt niște mame lamentabile), și frecvența bastarzilor, ratați și fermenți ai răului pe lume, din opera sa. Urmându-și soțul dintr-o garnizoană într-alta, ea a cunoscut bine viața provincială cu limitele, convențiile rigide și mediocritatea sa descrise cu acuitate, mai ales în nuvelistică (***Romanță provincială*** (1925) și ***Desenuri tragice*** (1927), conținând cele mai elocvente pagini de proză scurtă).

Primele sale volume au fost alcătuite, mai ales, din nuvele, remarcându-se: ***Ape adânci*** (1919), ***Sfinxul*** (1920), ***Femeia în fața oglinzii*** (1921), ***Balaurul*** (1923) etc.

Precum Liviu Rebreanu, după ce a câștigat experiență literară ca autor de nuvele, prozatoarea va cultiva specia romanului, îndeosebi pe cea a **romanului-fluviu** (sau **familial**), urmând tradiția deja formată în beletristica autohtonă și sincronizându-se cu modelul epic al vremii din literatura europeană. S-a desprins, apoi, de cercul revistei „Viața românească", devenind membră asiduă a cenaclului „Sburătorul", condus de criticul Eugen Lovinescu. Chiar motoul celui mai realizat roman al ei sub raport estetic, ***Concert din muzică de Bach***, precizează faptul că a fost citit, în etape succesive, la „Sburătorul" și că a fost definitivat pe măsura realizării lecturilor și a observațiilor primite în cadrul cenaclului. Influențată de critica lovinesciană, prozatoarea își va modifica stilul narativ, evoluând de la o literatură acuzat psihologizantă, a detaliilor excesiv de subiective, către una obiectivă, mutație structurală

Elena, protocolară și rigidă de felul ei, știa însă să se facă primitoare. Nu-și consuma nici spiritul, nici grațiile, dar obliga pe musafiri să fie spirituali și grațioși. Aceiași oameni nu mai erau aiurea deopotrivă de plăcuți. În cadrul acela simțeau nevoia să-și cânte cea mai bună partitură, nu numai muzicală, ci și omenească. Ca și sextetele, conversațiile mergeau în tactul și tonul cerut. Elena avea negreșit mult merit pentru aceste armonizări, dar pe drumul lui adevărat e lesne ca omul să meargă bine și Elena avea norocul de a trăi după înclinările ei.

Abordarea textului în clasă

- Rezumați, pentru o corectă înțelegere a părții sale mediane, întregul subiect al ciclului Hallipilor (constituit din cele trei romane reprezentative).
- Motivați de ce scriitoarea a redus intenționat elementul epic în favoarea observației psihologice și fiziologice asupra eroilor săi.
- Pornind de la fragmentul extras din *Scrisorile* autoarei către G. Ibrăileanu și reprodus în manual, argumentați aprecierea că stările sufletești, trăirile și senzațiile au căpătat corporalitate, devenind ele înseși personaje în text.
- Stabiliți, la nivelul textului narativ, felul în care punctul de vedere al scriitoarei asupra întâmplărilor se obiectivează în opiniile eroinelor „raisonneuses", Mini și Nory Baldovin.
- Dezvoltați, în observații orale, cele trei teme esențiale pe care le-am identificat în structura romanelor din ciclul Hallipilor.

Repere de interpretare

Disoluția lumii burgheziei citadine

Hortensia Papadat-Bengescu scrie o literatură de inspirație citadină, ce surprinde, cu precădere, conflictele sociale și morale din marile orașe, unde o burghezie, mai degrabă pasivă, se mulțumește să-și conserve averile moștenite și să-și verifice, în reuniuni mondene, prestigiul social deja fixat. Burghezia românească în stare incipientă n-a avut energetismul, nici ambiția vorace a celei descrise în *Comedia umană* de Honoré de Balzac, absența caracterului întreprinzător, a spiritului pecuniar, a combinațiilor financiare îndrăznețe, a carierelor intelectuale ori politice de anvergură explicând infirmitățile, obsesiile și fixațiile interioare ale membrilor săi. Aceeași perspectivă asupra lumii burgheze o va proiecta și George Călinescu în *Enigma Otiliei* și în *Bietul Ioanide*, prezentând-o drept o clasă de ariviști mărunți, fără inițiative economice, avizi de moșteniri și de chilipiruri, tezaurizând inutil capitalul deținut, fără să-l investească, neasumându-și riscurile unor capitaliști adevărați, care să obțină, prin efort propriu, saltul în plan economic și social așa de râvnit. **Lâncezeala existențială** și degradarea ireversibilă atât a relațiilor interumane, cât și a individului în sine caracterizează spațiul vital cu ritmuri încetinite, în care acționează lumea burgheză, în viziunea ambilor scriitori.

Scanned with OKEN Scanner

Ciclul Hallipilor – cronica devenirii familiei burgheze

Ciclul Hallipilor formează o cronică de familie, după modelul existent atât în literatura națională, cât și în cea europeană. Cronica este concepută unitar și eroii romanești sunt prezentați cronologic, pe durata întregii lor existențe. Dacă în literatura română autoarea a fost anticipată de seria romanelor lui Duiliu Zamfirescu, formând *ciclul Comăneștenilor*, în spațiul european se afirmaseră Emile Zola (*Les Rougon-Macquart*), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*) sau John Galsworthy (*Forsyte-Saga*), care prezentau istoria amplă, pe câteva generații, a unei familii. Spre deosebire de Camil Petrescu, care era, deopotrivă, scriitor, personaj în text, anchetator și confident al eroilor din romanele sale, Hortensia Papadat-Bengescu a preferat soluția **personajului-reflector**, care participă la toate întâmplările, fără să se implice în desfășurarea lor, dar judecându-le obiectiv pentru cititor.

Fecioarele despletite

În *Fecioarele despletite*, personajul-reflector este Mini, fie prietenă, sau numai bună cunoștință a tuturor protagoniștilor, care întreprinde o suită de vizite în casele membrilor familiei Hallipa. Cu aceste prilejuri itinerante, ea constată, ca spectatoare, relațiile dintre personaje, comentează modificările intervenite în aceste relații și face legătura afectivă între microuniversurile familiale. Astfel, Mini vizitează la moșia Prundeni familia lui Doru Hallipa, căsătorit cu Lenora, femeie frumoasă și senzuală, de proveniență socială obscură (fiică a unui șef de gară din Mizil). Mini surprinde disputa dintre cei doi soți, cauzată de Mika-Lé, fiica naturală a Lenorei dintr-o relație extraconjugală cu un zidar italian. Această bastardă constituie un element de disoluție în familia sa, dintr-o dublă motivație: pe de o parte, este un continuu prilej de remușcări pentru Lenora, fiindcă își înșelase bărbatul, iar pe de altă parte, fiind imorală și fără scrupule, Mika-Lé a determinat ruptura logodnei dintre sora ei vitregă, Elena, și un prinț scăpătat, Maxențiu. Desfacerea logodnei îi provoacă Lenorei un șoc nervos, în urma căruia se va despărți de soțul ei și se va interna în sanatoriul Walter. Elena va accepta o căsătorie convențională cu George Drăgănescu, om de afaceri bogat, însă de origine socială modestă. Existența rurală a familiei moșierului Hallipa va fi temporar abandonată prin venirea membrilor ei la București, unde au alte rude, prilej pentru scriitoare de investigare a universului intim din familiile burgheze orășenești.

Concert din muzică de Bach

În romanul cu acest titlu, întreaga acțiune se concentrează în jurul unei serate muzicale, mereu amânate, din motive diferite. Concertul va fi condus de un celebru muzician, pe nume Victor Marcian, și evenimentul artistic va polariza atenția întregii lumi mondene a Capitalei. Scriitoarea urmărește conflictele și tragediile din trei familii înrudite: Rim, Maxențiu și Drăgănescu. Succint, relațiile sunt următoarele: Elena îl va cunoaște, cu prilejul repetițiilor pentru concert, pe Marcian, de care se va îndrăgosti, părăsindu-și soțul; doctorul Rim va întreține relații incestuoase cu Sia, deși aflase că este fata soției sale, Lina, dintr-o legătură adulterină din

▶▶▶
apreciată de mentorul ei în capitolul al XXXIV-lea, intitulat *Evoluția prozei literare*, din ***Istoria literaturii române contemporane***. Lovinescu îi amendase, deopotrivă, și stilul prolix, estetizant, încărcat de neologisme prețioase, cerându-i imperativ să-l despovăreze de retorism și aglomerări redundante, supunându-l aceluiași proces de obiectivare și de rarefiere a observațiilor epice. În urma acestor experiențe și corijări din mers ale formulei sale literare, Hortensia Papadat-Bengescu a scos la iveală ciclul *Hallipilor*, cuprinzând următoarele romane: ***Fecioarele despletite*** (1926), ***Concert din muzică de Bach*** (1928), ***Drumul ascuns*** (1932). Trilogiei consacrate i-a mai adăugat opera ***Rădăcini*** (1938) și ***Străina***, ultima rămasă neterminată. Ambele cărți înfățișează destinul protagonistei, Elena Drăgănescu-Hallipa, după ce s-a despărțit de muzicianul Victor Marcian, străduindu-se zadarnic să se readapteze universului rural din care plecase, o dată cu familia sa, către oraș.

În afara acestui ciclu romanesc, care i-a consolidat prestigiul literar, a mai publicat ***Logodnicul*** (1933), încercându-și talentul și în calitate de autoare dramatică și adăugând creației în proză câteva piese de teatru: ***Bătrânul***, ***A căzut o stea*** și ***Lulu***.

Alături de Liviu Rebreanu și de Camil Petrescu, ea este scriitoarea care înnoiește romanul românesc sub raport tematic, structural și stilistic, contribuind esențial „*la procesul urbanizării literaturii noastre*", după aserțiunea criticului Eugen Lovinescu. Dacă Rebreanu a încercat să surprindă mecanismele instaurării, declanșării și manifestării unor obsesii (în ***Pădurea spânzuraților***, ***Ciuleandra***), iar Camil Petrescu a mutat accentul narativ de pe întâmplările exterioare pe reflectarea lor în conștiința personajelor (în toată creația ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

sa în proză şi dramatică), Hortensia Papadat-Bengescu a adâncit sondarea psihicului uman, investigând sensibilitatea exacerbată, emotivitatea, fondul aperceptiv al simţurilor, într-un cuvânt, **universul fiziologic** în toată semnificaţia lui primară, greu de sesizat şi de transpus în limbajul epicii literare. Dimensiunea corporală, aproape viscerală a existenţei omeneşti, reprezintă cea mai autentică marcă a scrisului autoarei.

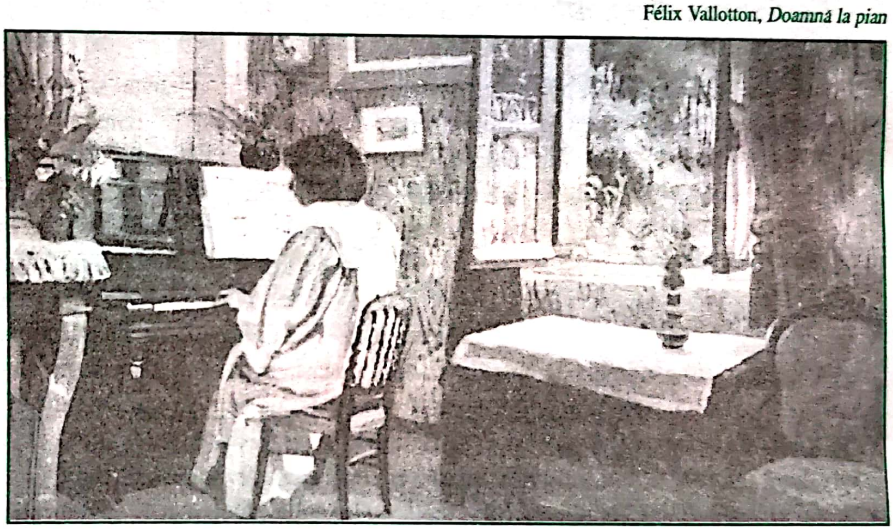
În acest sens, Pompiliu Constantinescu vorbea despre „*realismul biologic*" al prozei sale. Magistrală în descrierea procesului degradării umane, atât a celei morale, cât şi a disoluţiei fizice, în analiza patologiei şi a bolilor sufleteşti şi trupeşti, scriitoarea a surprins critica vremii prin „*incisivitatea analizei psihologice practicate cu pasiune ştiinţifică*" (E. Lovinescu - ***Istoria literaturii române contemporane***). Este prima noastră scriitoare care a coborât în adâncul subconştientului, al psihanalizei, care a corelat efectele vizibile la suprafaţa sufletului uman cu procesele obscure de la nivelul solului fiziologic, combinând talentul imaginativ cu rigoarea observaţiilor unui clinician şi realizând, astfel, paradoxul „*subiectivităţii obiective*" din romanele ei (formula îi aparţine tot lui E. Lovinescu).

Fineţea şi exactitatea analizei psihologice, explorarea celor mai ascunse zone ale sinelui, descrierea formelor frustrării şi a celor compensatorii provocate în psihic, surprinderea concomitentă a maladivului în sufletul şi în corpul omenesc sunt tot atâtea caracteristici ale operei autoarei române, care au sincronizat-o, totodată, cu literatura europeană şi universală, mai ales cu Marcel Proust, James Joyce, sau Virginia Woolf.

tinereţe cu Lică Trubadurul. Acest Don Juan de mahala bucureşteană va deveni profesorul de echitaţie al soţiei lui Maxenţiu, Ada Razu, supranumită „Făinăreasa". Ada, o burgheză îmbogăţită, al cărei tată avusese fabrici de morărit, devine amanta lui Lică, în timp ce soţul ei se stinge încet, din cauza unei maladii pulmonare incurabile. Devenit o prezenţă inoportună pentru cei doi amanţi, Maxenţiu va fi trimis în străinătate, unde va muri într-un sanatoriu, în urma unei crize de hemoptizie. Sia, o întârziată mental şi aproape o handicapată, va deceda din pricina unui avort nereuşit. La moartea ei se va reuni întreaga familie, nu ca s-o plângă, ci ca să-şi verifice prestigiul şi unitatea, pe care nefericita bastardă le pusese în pericol, din cauza vieţii ei clandestine.

Concertul din muzică de Bach va fi un triumf pentru melomani, dar va marca şi disoluţia căsniciei familiei Drăgănescu. Elena va pleca în străinătate, în compania muzicianului de care se îndrăgostise, admirându-i prestanţa şi virtuozitatea muzicală.

Félix Vallotton, *Doamnă la pian*



Drumul ascuns

În *Drumul ascuns* este urmărit şi descris, în continuare, periplul personajelor. Lenora Hallipa divorţează de Doru şi se va căsători cu doctorul Walter, a cărui pacientă fusese în sanatoriu. Prinţesa Ada se străduieşte să-i creeze lui Lică o poziţie socială decentă în lumea bună a Capitalei. Personajele principale ale acestui roman sunt medicul de boli nervoase, Walter, şi cea de-a doua fiică a Lenorei, Coca-Aimée. Walter fusese un student foarte bun, dar sărac, care acceptase un compromis josnic. Devenind amantul unei bătrâne evreice milionare, Salema Efraim (un monstru feminin, cântărind peste 110 kilograme), ajunsese să resimtă un dezgust fizic faţă de orice femeie şi evoluase spre frigiditate. Drept recompensă, ea îi va lăsa moştenire tânărului medic întreaga avere şi palatul Barodin, pe care Walter îl va transforma într-un spital de lux pentru bolile nervoase ale celor bogaţi din protipendadă. Lenora va duce o viaţă separată de cea a soţului ei, care devenise un om steril sufleteşte, apoi ea se va îmbolnăvi de un cancer genital, ce îi va fi fatal. Intervenţia chirurgicală fiind tardivă, Lenora va deceda, după ce îl convinge pe Walter să se recăsătorească cu fiica ei, Coca-Aimée, o adolescentă rece, snoabă şi amorală, care fusese

Scanned with OKEN Scanner

crescută în străinătate într-un pension. Ţelul ei unic este să realizeze o căsătorie strălucită, care să-i faciliteze înavuţirea rapidă şi parvenirea socială. La început, simţindu-se izolată de familie, va invita o prietenă de la studii, Hilda, care era de origine germană. Când îşi dă seama că doctorul Walter s-a îndrăgostit de prietena ei, o va goni brutal, fără nici o ezitare. După ce traversează câteva aventuri obscure şi chiar perverse, se va căsători cu Walter, imediat după moartea mamei ei. Nu-l iubeşte şi scopul ei înverderat îl formează opulenţa materială, prestigiul social şi moştenirea în perspectivă a uriaşei lui averi.

Bastarda Mika-Lé, adăpostită de milă în casa Drăgănescu, comite indiscreţii şi îşi loveşte moralmente, pentru a doua oară, sora, dezvăluindu-i lui Drăgănescu relaţia sentimentală dintre soţia lui şi Marcian. Drept consecinţă, el va avea un atac de cord şi va fi transportat în sanatoriul lui Walter, unde moare fulgerător în urma unui infarct. Dispariţia lui Drăgănescu o obligă pe Elena să revină în ţară, cu ocazia înmormântării lui.

Acţiunea este continuată în romanul *Rădăcini*, unde este prezentată reîntoarcerea Elenei din străinătate şi legitimarea – prin căsătorie – a legăturii sale cu muzicianul. Ulterior, şi acest cuplu va fi distrus de neînţelegeri, şi cei doi vor divorţa. Însoţită de băiatul ei din prima căsătorie, Ghighi, Elena Hallipa va încerca să rentabilizeze moşia de la Prundeni, abandonată de tatăl său. Părăsirea oraşului şi regăsirea sensului vieţii rurale sunt înţelese de Elena ca o renaştere spirituală. Ea vrea să devină o autentică moşiereasă şi să se dedice educării fiului ei. Ghighi, însă, este un temperament fragil şi nervos, care îl iubise foarte mult pe tatăl său adoptiv. Neputând suporta despărţirea mamei lui de Marcian, băiatul se va sinucide, dezechilibrând definitiv viaţa intimă a Elenei Hallipa.

Temele esenţiale ale romanelor din ciclul Hallipilor

1. **Eroii** romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu **fac parte din burghezia citadină românească, de provenienţă socială obscură**, dar caracterizată prin dubla dorinţă tenace de acumulare în plan material şi de ascensiune pe scara socială. Din acest punct de vedere, tematica abordată de prozatoarea română se înrudeşte cu romanele realiste ale lui Honoré de Balzac. Totuşi, romanele scriitoarei nu conţin acţiuni propriu-zise şi, de aceea, nici nu au o dezvoltare narativă amplă, ci reliefează exclusiv viaţa mondenă a personajelor şi relaţiile interumane.

2. O temă frecventă o reprezintă **suferinţa fizică**, despre care autoarea opina că o determină pe cea morală. Multe **personaje** sunt **maladive**, reprezentând cazuri medicale particulare, chiar excepţii aflate la limita anormalităţii: handicapata Sia avea o malformaţie genitală, gemenii Hallipa erau retardaţi, doctorul Walter devenise un frigid. Burghezia este prezentată ca o clasă socială în declin, epuizată de o ereditate biologică şi socială încărcată. Majoritatea cuplurilor, realizate pe criteriul averii şi al ascensiunii sociale, se destramă şi întreţin, obligatoriu, relaţii extraconjugale. Sentimentele autentice se manifestă rar şi sunt sortite eşecului, precum dragostea nemărturisită dintre medicul Walter şi tânăra de origine germană Hilda. Criticul Nicolae Manolescu apreciază că figura geometrică ce exprimă relaţiile predilecte dintre eroii prozatoarei este „triunghiul amoros", certificând motivul adulterului: Elena – Drăgănescu – Marcian (ex-logodnicul); Ada – Maxenţiu – Lică (amantul); Rim – Lina – Sia (fiica naturală a Linei).

Capitolul al III-lea

Deşi Camil Petrescu a fost, la noi, marele admirator al lui Marcel Proust, scriitorul francez care a revoluţionat tehnica şi universul tematic al scriiturii în secolul al XX-lea, Hortensia Papadat-Bengescu rămâne prozatoarea cea mai fidelă metodei proustiene, dublând sensibilitatea fizică prin reflecţia intelectuală, ca, de pildă, în paginile antologice din ***Concert din muzică de Bach***, în care Maxenţiu îşi analizează, cu voluptate lucidă, crizele de hemoptizie şi consecinţele lor în propriul spirit. Scriitoarea transformă stările sufleteşti şi senzaţiile în **eroi de sine stătători**, analizându-le evoluţia interioară, precum alţi prozatori tradiţionalişti urmăresc evoluţia exterioară a vieţii personajelor.

Tudor Vianu, în ***Arta prozatorilor români***, sesiza tocmai dublarea scriitoarei de ochiul unui clinician *„care ştie că orice suferinţă a corpului e şi o boală a sufletului, un principiu al dizoluţiei morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact"*. Ea a şi introdus în literatura naţională sintagma, devenită celebră, de *„trup sufletesc"*, **dorind să arate că biologicul nu poate fi separat de spiritual** şi că ceea ce se întâmplă în eul complex al personajelor poate fi la fel de palpabil ca şi substanţa materială a corpurilor.

Bibliografie

- Ioan Holban, ***Hortensia Papadat-Bengescu***, Editura Albatros, Bucureşti, 1985
- Eugen Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1973
- Florin Mihăilescu, ***Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu***, Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Scanned with OKEN Scanner

Narațiunea din perspectiva personajului

Monologul literar

Din gr. **monos** – „singur", **logos** – „vorbire" – vorbire cu (despre) sine.

Este modul de expunere specific dramei (dar care este uzitat și în genul epic ori în cel liric), prin care personajul se adresează lui însuși sau vorbește despre sine în fața altora, fără a aștepta vreun răspuns. Această modalitate literară a fost folosită în tragedia elisabetană din veacul al XVI-lea, apoi în cea franceză din secolul al XVII-lea, și, mai ales, în drama romantică. Monologul este folosit fie ca un procedeu de autocaracterizare a eroului, fie ca un mijloc de a pune spectatorii la curent cu intențiile, sentimentele, îndoielile personajului, evidențiind resorturile psihice care condiționează evoluția acțiunii dramatice. În tragedia antică monologul lipsea, intervenția corului făcând inutilă folosirea lui; în teatrul modern acesta și-a restrâns considerabil funcțiile și ponderea; acesta se impune din nou, o dată cu neoromantismul (căruia îi aparțin dramele lui Edmond Rostand sau cele ale lui Victor Eftimiu) și cu expresionismul.

Claude Monet, *Plimbarea*

Tot un personaj bolnav psihic, un traumatizat care are plăcerea disoluției morale și a distrugerii familiei în care se insinuează, este și **bastardul** (Sia, Mika-Lé, Lică Trubadurul). Bastarzii sunt germenii răului care distruge fericirea aparentă a cuplurilor de îndrăgostiți ori a celor conjugale. Din punct de vedere social, sunt indivizi izolați, malformați sufletește și – unii – chiar fizic (Sia), detestați și desconsiderați de ceilalți membri ai familiilor, neavând un statut cert, de care aceia se disociază. Aproape toate persoanele bastarde dețin un secret familial pe care îl folosesc la momentul oportun nu într-un interes personal, ci din plăcerea maladivă de a comite răul. Autoarea de literatură subiectivă are un precursor realist în privința acestui tip uman, și anume pe Ioan Slavici. El a conturat, în romanul *Mara*, un model convingător în persoana lui Bandi, fiul nelegitim al lui Anton Hubăr și al Reghinei, o servitoare din Radna. Urându-și tatăl, care provocase – prin abandon – moartea prematură a mamei sale și copilăria lui plină de frustrări (trăise ca un cerșetor, din mila oamenilor), Bandi își va sugruma părintele, într-un acces de nebunie. Cruzimile și gesturile violente ale bastarzilor pot fi și manifestări ale unor revanșe îndelung reprimate.

3. **Snobismul** este un reflex al parvenirii sociale și presupune mimarea până la exces a condiției nobiliare, a rafinamentului, a bon-ton-ului și păstrarea aparențelor de normalitate morală. Burghezia românească de sorginte precară și fără ascendență ilustră vrea să se impună cu orice preț și își făurește chiar genealogii false. Culmea rafinamentului o reprezintă cultura muzicală clasică și, astfel, concertul organizat în salonul de audiții al doamnei Elena Drăgănescu-Hallipa provocase emulație în lumea mondenă a epocii. Elena se străduise să-și asigure participarea unor muzicieni consacrați, precum compozitorul și dirijorul Victor Marcian. Astfel, concertul din muzica lui Bach constituie un prilej de etalare a alianțelor din lumea mondenă, a bogățiilor și a prestigiului fiecărui participant, un mod de verificare și de întărire a prestanței sociale a cuplurilor umane. Snobismul, comparabil cu cel al personajelor lui Marcel Proust, apare nuanțat în comportamentul eroinelor, mai discret în atitudinea Elenei, mai exotic la Coca-Aimée, mai senzual în cazul Lenorei, dar, cel mai adesea, rudimentar sau chiar trivial pentru „*buna Lina*", Ada Razu, Sia, Mika-Lé ș.a.

Întruchiparea snobismului – Elena Drăgănescu-Hallipa

Ea se impune ca o eroină cu un puternic caracter volițional, supusă rațiunii și tenacității de a promova în ierarhia socială. Este egoistă, perseverentă, rece, narcisiacă, subordonându-și chiar preferința reală pentru muzică succesului social, pe care-l urmărea preponderent. Are simț comercial și este pricepută în afaceri, fiind consultată în acest sens atât de tatăl ei, cât și de soțul său, mai târziu. Recunoaște că este numai o amatoare de muzică, dar transformă această predilecție sensibilă într-o formă calculată de snobism. Seratele muzicale atrag, în casa eroinei, personajele importante ale vremii, transformând-o, implicit, în centrul lumii mondene. Cercul ei este închis și select, parveniții social pătrunzând în el cu dificultate. Are bunul simț de a-și recunoaște limitele competenței muzicale și, în concertele de virtuozitate, rămâne o simplă auditoare, ca și ceilalți. Relația cu părinții ei este marcată de distincția între afecțiunea și camaraderia resimțite pentru tatăl său, răceala protocolară și compătimirea disprețuitoare față de obsesiile erotice ale mamei sale. Lenora este chiar geloasă pe fiica ei cea mare și se plasează într-o absurdă relație de rivalitate cu

Scanned with OKEN Scanner

aceasta, din cauza afecțiunii și a senzualității excesive manifestate în raporturile cu Doru Hallipa. Camaraderia dintre tată și fiică se poate explica și prin nevoia moșierului de a se confesa cuiva și de a se consulta cu o persoană apropiată și de încredere, deoarece Lenora îi interzicea orice relație în afara căminului conjugal. Nu-l iubește sincer pe Maxențiu, ci este sensibilă la calitatea lui nobiliară de prinț – chiar scăpătat – și încearcă o primă formă de evadare din atmosfera tensionată a casei părintești. Ruperea logodnei cu Maxențiu este brutală și categorică, marcând alte trăsături ale eroinei: neînduplecarea orgoliului rănit, sterilitatea sufletească, duritatea în relațiile interumane atunci când este jignită. Se desparte de prinț nu pentru că este înșelată, ci pentru că a putut fi comparată cu sora ei bastardă, Mika-Lé, pe care o detestă. Căsătoria cu Drăgănescu înseamnă o compensație a prestigiului ei interior, ce suferise o înfrângere inacceptabilă. Îl preferă pe George Drăgănescu din considerente materiale și fiindcă acceptă, tacit, ascendentul soției asupra lui pe toate planurile. Ține în mod deosebit la prestigiul familial și la coeziunea afișată a familiilor Hallipa, Drăgănescu și Rim, fără să trăiască autentice sentimente față de membrii acestora. Își iubește cu adevărat numai tatăl (afecțiunea filială unic direcționată dezvăluind obsesiile din biografia scriitoarei înseși), în raporturile cu acesta manifestându-se, deopotrivă, ca fiică, prietenă și confidentă; în schimb, refuză să-și vadă frații degenerați, pe gemenii Hallipa, care deveniseră așa-zișii asistenți ai doctorului Rim. Aceștia locuiau într-o mansardă sordidă și întreținеau relații intime concomitente cu Sia. Elena o aduce în casa ei pe Mika-Lé, ca să-și supravegheze sora bastardă și s-o împiedice de la alte aventuri erotice, prin care să diminueze autoritatea familiei sale. Relația Elenei cu Ghighi, propriul fiu, este egoistă și se desfășoară la fel de protocolar ca și legăturile ei matrimoniale ori cele sociale. Elena va fi răspunzătoare de neputința ulterioară a adolescentului de a-și controla reacțiile psihice și de a-și echilibra personalitatea, incapacitate dramatică ce îl va conduce la sinucidere. Deși bogată, este preocupată de sporirea averii și acceptă moștenirea pe care i-o lasă bătrâna Gramatula. Femeie frumoasă, statuară, rece, cu simț estetic și vestimentar, Elena Drăgănescu-Hallipa întruchipează perfect snobismul epocii, adică tocmai arta de a trăi la suprafața lucrurilor, ignorând voit profunzimea lor.

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați un eseu nestructurat cu tema „Suferința fizică – preludiu al celei morale, caracteristică a lumii burgheze intrate în disoluție, înfățișate de prozatoare".
- Redactați o compoziție despre evoluția eroului-bastard, de la viziunea obiectiv-rurală a lui Ioan Slavici la cea subiectiv-citadină a Hortensiei Papadat-Bengescu;
- Analizați, într-o compunere-paralelă, relațiile dintre membrii familiilor Drăgănescu, Rim și Maxențiu din romanul *Concert din muzică de Bach*.
- Demonstrați că ciclul Hallipilor formează o „*saga*" burgheză, o cronică de familie; comparați-o cu o alta din literatura română (ciclul Comănești enilor al lui Duiliu Zamfirescu, ciclul Moromeților scris de Marin Preda, *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu etc.) sau, eventual, din literatura universală.

Tipuri de monologuri narative

Monologul adresat este cel mai frecvent și el presupune un interlocutor (prezent sau numai invocat), dar care nu răspunde.

Monologul interior (formă de vorbire neadresată) nu are un interlocutor determinat și nu poate fi considerat extensie a unor replici într-un dialog, întrucât nu i se presupune nici măcar un răspuns virtual. Unitate compozițională sub forma stilului direct, acesta reprezintă – mai ales în literatura modernă – forma predilectă a prozei. Folosit prima oară în 1887, de Edouard Dujardin (în romanul ***Laurii au fost tăiați***), procedeul a dobândit o largă aplicație în creațiile lui M. Proust, J. Joyce, A. Gide, F. Kafka (din literatura universală) și în cele semnate de Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, A. Holban, M. Sebastian, M. Preda (din cultura națională).

Fluxul conștiinței este tipul de monolog cel mai apropiat de gândirea intimă, de înlănțuirea juxtapusă a impresiilor și a gândurilor momentane, de asocierile mentale neobișnuite; obsesiile datorate unor factori psihici perturbatori. Fluxul neîngrădit al conștientului este intim legat de intervențiile greu sesizabile ale subconștientului, ce surprind gândurile primare înaintea oricărei organizări logice, așa cum se derulează ele instantaneu în mintea personajului. Visul lui Marcel (din romanul ***În căutarea timpului pierdut*** de M. Proust), reveriile eroilor din proza lui J. Joyce (***Ulysse***) ori a Virginiei Woolf, ecourile lăuntrice ale unei crize de hemoptizie, așa cum le-a receptat personajul maladiv Maxențiu, în ***Concert din muzică de Bach*** de Hortensia Papadat-Bengescu, sunt tot atâtea exemple de surprindere a fluxului conștiinței în proza subiectivă.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Monologul

Monologul este o replică de dimensiuni mari sau chiar ample (când se numește *tiradă*) emisă de un locutor (simplu vorbitor sau personaj), care nu are, în mod obligatoriu, un destinatar prezent, ori precizat. Acesta se caracterizează – în opoziție cu dialogul – prin câteva trăsături specifice: accentul este pus pe locutor (cel care vorbește); într-un monolog există puține referiri la situația de comunicare; are un cadru unic de referință; din monolog lipsesc elementele metalingvistice (care transmit informații despre limbajul însuși); se caracterizează prin prezența exclamațiilor. Spre deosebire de acesta, în dialog accentul este pus pe interlocutor și, formal, pe elementele lingvistice ale adresării; există numeroase referiri la situația de comunicare; dialogul are, simultan, variate cadre referențiale, el se caracterizează prin prezența elementelor de metalimbaj și prin frecvența formelor interogative.

Nicolae S. Petrescu-Gainã, *Tache Ionescu*

Categoria monologică cea mai frecventă apare în **genul dramatic**, unde se definește drept o structură compozițională echivalentă cu o amplă intervenție în stil direct, formulată de un personaj-locutor în prezența ori în absența altui personaj (eventual colectiv), de care poate face abstracție, sau cu care stabilește o relație de comunicare (adresare) **unilaterală** și **univocă**. Rolurile de emițător și de destinatar al mesajului-enunț nu pot fi intervertite.

Monologul dramatic are două forme de realizare:

a) **solilocviul** – monologul formulat în prezența / absența altui personaj, de care se face abstracție; enunțul este centrat exclusiv asupra vorbitorului, cuprinzând transpunerea verbalizată a propriilor reflecții, opinii ori intenții; el corespunde, în oarecare măsură, monologului interior din textul narativ. De exemplu, piesa cu subiect mitologic *Iona* de Marin Sorescu este, integral, un solilocviu, pentru a sublinia singurătatea eroului tocmai într-o lume care vorbește atât de mult despre nevoia comunicării;

b) **monologul propriu-zis** (scenic) este destinat unui personaj sau unui grup de personaje, cu intenția clară de a fi receptat; el se poate realiza ca discurs, declarație, confesiune, sau narare orală a unei întâmplări; din punct de vedere formal, prezintă toate caracteristicile structurii adresative. Indicii gramaticali ai acestei forme de monolog dramatic sunt comuni cu ai oricărui enunț în stil direct cu destinatar determinat (cu excepția introducerii sale printr-un verb „dicendi" – a spune, a zice, a rosti, a vorbi etc.).

Exerciții. Aplicații

1. Pornind de la precizările dramaturgului potrivit căruia personajele piesei sale sunt Iona, pescar, pescarul I, pescarul al II-lea fără vârstă, figuranții, iar Iona, „*ca orice om foarte singur, vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă, tot timpul, ca și când în scenă ar fi două personaje*", alegeți un fragment din piesa lui Marin Sorescu, demonstrând că este *un solilocviu*.

Scanned with OKEN Scanner

2. Argumentați faptul că fragmentul următor este un monolog scenic:

Rică Venturiano: „Am scăpat până acum! Sfinte Andrei, scapă-mă și de-acu încolo; sunt încă june! Geniu bun al viitorului României, protégé-mă! și eu sunt român! (răsuflă din greu și își apasă palpitațiile). O, ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (i se pare că aude ceva și tresare). Ce de peripeții!... Ies pe fereastră și pornesc pe dibuite, pe schele! mă țin binișor de zid și ajung la capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă; nici o scară... Cocoana perfidă mă indusese în oroare... Vreau să mă-ntorc și d-odată auz pe inimici venind în fața mea, pe schele. O iau înapoi fără să știu unde merg; mă împiedec de un butoi cu țiment... O inspirațiune... eu ca poet am întotdeauna inspirațiuni! – m-ascunz în butoi. Pașii inamicilor s-apropie în fuga mare, mulți inși trec iute pe lângă butoiul meu, înjurându-mă; eu ca june cu educațiune, mă fac că n-auz (...) Ce să fac? pe unde să ies? Îmi trebuie o inspirațiune ingenioasă...“ (I.L. Caragiale – *O noapte furtunoasă*)

3. În romanul *Bietul Ioanide* de G. Călinescu există numeroase exemple de monolog adresat: al lui Ioanide către Elvira, îndemnându-și – mental – soția să o controleze pe fiica lor, Pica; al lui Ioanide către fiul său, Tudorel, adresându-i-se în închipuire, pe durata lecturii jurnalului intim al tânărului; al lui Ioanide către prietena lui din tinerețe, d-na Valsamaki-Farfara etc. Alegeți unul dintre ele și analizați indicii gramaticali ai adresării.

4. Analizați mărcile gramaticale specifice monologului interior (stilul direct, enunțul la persoana I introdus printr-un verb dicendi sau de gândire, cuvintele de accentuare, adverbele interogative sau de întărire, exclamațiile-interogațiile, interjecțiile, actualizările temporale) din fragmentele narative următoare:

a) *„Iar după o reflecțiune de câteva minute, Dinu Păturică zise în sinea lui: «Iată-mă, în sfârșit, ajuns în pământul făgăduinței; am pus mâna pe pâine și pe cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzârlâc, și ca mâne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot».”*

(N. Filimon – *Ciocoii vechi și noi*)

b) *„Ce ridicol am fost cu concepția de viață – se gândi apoi, deodată, Apostol. Cum nu mi-am dat oare seama că o formulă neroadă nu poate ține piept vieții niciodată? [...] Marta nu m-a îndemnat niciodată să fiu erou, cu nici o vorbă... Numai gelozia mea neroadă a socotit că, prin uniformă și vitejie, are să-i potolească cochetăria. Va să zică numai eu sunt vinovat și trebuie să îndur remușcările...“*

(L. Rebreanu – *Pădurea spânzuraților*)

Adolf von Menzel, *Camera cu balcon*

5. Precizați indicii gramaticali și stilistici prin care este marcat fluxul conștiinței eroilor lui Caragiale în fragmentele narative care reproduc visul premonitor al lui Leiba Zibal (*O făclie de Paște*) și proiecțiile onirice negative (coșmarurile) ale hangiului Stavrache (*În vreme de război*).

6. Prin ce indici gramaticali și stilistici este marcat fluxul conștiinței lui Maxențiu în fragmentul următor?

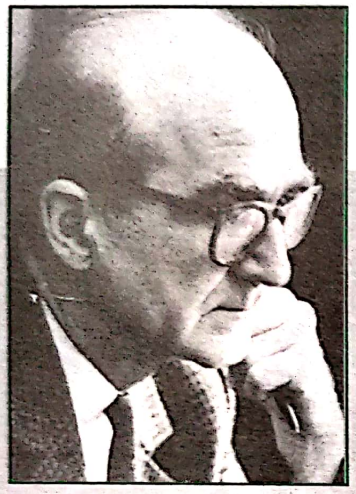
„Maxențiu era păgubit numai de acele răutăți ce-l țineau încordat; cu care îmbuiba necazul și părăsirea lui: «Pe cine să mai spioneze? De ce să se mai plângă? Şi ce folos avea acum?... Dar ce putea însemna acea comedie? Se săturase femeia și-l azvârlea?... Era să-i aducă acum pe altul! Să aibă alte încercări; alte tulburări! Se deprinsese cu starea de lucruri. Sau poate căutau să scape complet de sub supravegherea lui? (...) Chiar adinioarea era să moară!... Ada nu-l mai reținea. Îl gonise chiar: să plece când și unde vrea. Nu-i mai trebuia alături de ea o fantoșă. Nici de asta măcar nu mai era bun!... Nu mai era bun de nimic».“

(Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*)

Scanned with OKEN Scanner

Erosul – dimensiunea zeiască a omului

Mircea Eliade



Coordonate ale operei

Critica din deceniul al IV-lea identificase, fără a aprofunda, două direcţii în orientarea cronologică a prozei scrise de Mircea Eliade: una realistă (în prima etapă de creaţie) şi alta fantastică (în cea de-a doua etapă), desfăşurată pe mai multe evantaie tematice: magic, folcloric şi mitic. Cel dintâi moment epic era aşezat de George Călinescu (în ***Istoria literaturii române...*** din 1941) sub semnul *„gidismului"* (al influenţei exercitate asupra scriitorilor români de ideologia literară a lui André Gide), consacrând **estetica autenticităţii**. Camil Petrescu a fost, la noi, teoreticianul noului stil literar, bazat pe câteva idei de forţă: experienţa trăită nemijlocit, arta înţeleasă nu ca distracţie, ci *„ca mijloc de cunoaştere care sporeşte conştiinţa în lume"*, autenticitatea trăirilor şi

▶▶▶

Nuntă în cer

(fragmente)

[...] Dar se întâmplă în viaţa oricărui bărbat un miracol de câteva clipe: întâlnirea unei priviri, o sărutare, o atingere care nu se aseamănă cu nimic din tot ceea ce a fost până atunci. Parcă ar începe un fir nou, o deşteptare în altă parte: pătrundere misterioasă, şi totuşi firească, într-un văzduh necunoscut. Nu prea ştiu cum să precizez toate acestea; cred însă că orice bărbat simte, în acea clipă, că se petrece ceva nou cu el, ceva maiestuos şi straniu; nu e numaidecât dragoste, nici emoţie, nici trepidaţie carnală. [...]

Dar simţurile mele erau atunci altele; nu mai cuprindeau volume şi linii, nu mai recepţionau senzaţii şi emoţii, ci parcă toate se topiseră împreună, într-o singură inimă de foc, şi, căzut din raptul acela suprem, nu mai intuiam decât o *prezenţă*, din care nu mă puteam smulge... Cât de luminoasă îmi părea atunci moartea!... Simţeam că suntem foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică şi liberă, născută din îmbrăţişare, este, ea însăşi, *moartea noastră*, şi ea nu poate fiinţa decât printr-o totală abandonare a cărnii, printr-o definitivă ieşire din noi... De ce n-avem curajul să rămânem pentru totdeauna împreună, legaţi într-un singur trup cosmic? Nu mă gândisem până atunci la supravieţuirea sufletului, socotindu-mă apt numai pentru realităţi concrete. Dar am ştiut de atunci că nici un om n-ar putea supravieţui aşa cum este, rupt în două, singur. Viaţa are sfârşit aici, pe pământ, pentru că e fracturată, despicată în miriade de fragmente. Dar cel care a cunoscut, ca mine, desăvârşita integrare, unirea aceea de neînţeles pentru experienţa şi mintea omenească, ştie că de la un anumit nivel viaţa nu mai are sfârşit, că omul moare pentru că e singur, e despărţit, despicat în două, dar că printr-o mare îmbrăţişare se regăseşte pe sine într-o fiinţă cosmică, autonomă, eternă. [...]

Nu ştiu dacă ai simţit vreodată cât e de gravă şi de definitivă o asemenea dragoste; dacă ţi-ai dat vreodată seama că, orice s-ar întâmpla, nu te mai poţi despărţi de fiinţa iubită, că eşti legat de ea până la moarte, în sensul concret al cuvântului. Adică numai eventuala ei moarte îţi mai poate reda libertatea. Altminteri, cât

Scanned with OKEN Scanner

trăiește ea, fie că ești sau nu îndrăgostit, fie că vrea sau nu mai vrea iubita, te simți *al ei*, legat de ea, ursit ei. [...]

Cu o asemenea dragoste nu te întâlnești decât o singură dată în viață. Cum spuneai prea bine, asta aparține într-un anumit sens miracolului, de aceea și apare, poate, atât de întâmplător, într-o serie de evenimente cu desăvârșire frivole și nesemnificative... Stă în putința noastră să realizăm acest miracol. Dar ne dăm seama prea târziu de el, ne dăm întotdeauna seama prea târziu. [...]

Abordarea textului în clasă

- Rezumați, oral, subiectul romanului *Nuntă în cer*.
- Explicați motoul biblic ales de prozator, iar sintagmele antitetice „în parte" – „pe deplin" corelați-le cu mitul Androginului și cu semnificațiile lui.
- Motivați eșecul cuplului Hasnaș–Lena și pe cel al perechii Mavrodin–Ileana.
- Alegeți, cu argumente, între variantele narative următoare: romanul eliadesc este o structură dialogată (la nivelul comunicării de profunzime), o structură de monologuri adresate ori o structură de monologuri interioare, în care aparenții interlocutori vorbesc cu ei înșiși, uitând frecvent că au un ascultător în preajmă.
- Justificați de ce în cuplurile imaginate de autor partenerii masculini sunt individualități distincte (Barbu Hasnaș–Mavrodin), iar eroina rămâne aceeași, prezentată, însă, în ipostaze diferite (Lena–Ileana).

Repere de interpretare

Iubirea – soluția desăvârșirii umane

Trei probleme majore ridică interpretarea miturilor în fixarea reperelor de explicare a multiplelor înțelesuri literar-conceptuale degajate din romanul lui Mircea Eliade.

Tema raportului filozofic între întâmplător – necesar, al celui **social**, referitor la **dezordine – intenționalitate** ordonatoare de semnificații, și al celui **moral** la nivelul **inconștient – conștient** de sensurile ascunse ale gândirii și existenței, primii termeni ai antinomiilor coincizând cu profanul, iar perechile lor, cu sacrul –, constituie prima problemă. Tot ce se petrece la întâmplare este sortit eșecului, așa cum s-a desfășurat viața omului de afaceri Barbu Hasnaș ori s-au succedat copilăria și adolescența atât de anoste în viața Lenei, încât ea a refuzat cu obstinație să le rememoreze, neantizându-le în uitare. Amnezia sa intenționată este o manieră de abandonare a vârstelor profane, trăite fără semnificații majore. În categoria unui **eros întâmplător**, fără consecințe în plan afectiv ori moral, intră și aventurile celor doi bărbați până la întâlnirea cu femeia unică pentru ei. Hasnaș trăise cu inconștiență sub semnul accidentalului, intrând în afaceri profitabile și într-un cerc de parveniți, proaspăt îmbogățiți, formând o lume unde dominau promiscuitatea relațiilor efemere,

▶▶▶

mărturisirea lor sinceră, chiar dacă l-ar pune pe narator într-o lumină dezavantajoasă față de cititor, luciditatea analizei sinelui omenesc întreprinse ca o disecție psihică, **anticalofilismul**, însemnând opoziția față de „scrisul frumos", retoric, excesiv de rafinat și de ornat stilistic. Însă Mircea Eliade a ambiționat, prin aderarea lui la estetica trăirii autentice, **să spiritualizeze conflictul narativ, să modifice tipologia eroilor și să intelectualizeze problematica epicii românești**, scoțând-o din psihologismul excesiv. În acest sens, Eugen Simion precizează: *„Mircea Eliade este cel dintâi care introduce în literatura română o problematică de tip existențialist"* (în exegeza ***Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii***). Așadar, după ce întreprinde o analiză minuțioasă a tipologiei prozei autorului, Eugen Simion neagă aprecierea călinesciană despre un așa-zis „realism" în etapa inițială a literaturii eliadești, propunând trei nivele în evoluția acesteia:

a) – faza „indică", de la ***Isabel și apele diavolului*** până la ***Maitreyi***, în care predomină exotismul cadrului natural, practicile magice, erotismul ca vrajă misterioasă, eroii aparținând unor etnii, religii, mentalități și chiar continente diferite;

b) – faza „existențialistă", provocată, în gândirea generației literare a anilor '40, de o criză de valori intelectuale, dublată de alta morală, în romane precum ***Întoarcerea din rai*** și ***Huliganii***. Tânărul Eliade propune, drept remedii, revolta (sub forma *„experienței huliganice"*), erotismul exploziv, experiența tragicului, filozofia disperării (cultivată exemplar de Emil Cioran în eseul ***Pe culmile disperării***). La granița dintre cele două etape se plasează ***Lumina ce se stinge***, roman de factură joyciană, scris, după mărturisirea autorului, *„ca o reacție inconștientă împotriva Indiei"*, al cărei spirit îl obsedase pe scriitor. ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Dar obsesiile, alungate temporar, vor reveni în momentul cultivării unui fantastic de inspirație indică, în nuvele precum ***Secretul doctorului Honigberger*** și ***Nopți la Serampore***.

c) – faza majoră a fantasticului erudit – asemănător, în parte, celui cultivat de Ernst Jünger – incluzând o orientare mai veche către indic, magic, folcloric, și alta mai nouă – predilectă după 1960 în opera autorului –, de tip mitic, concentrată în jurul relației fundamentale dintre sacru și profan. Ultima fază de creație literară coincide și cu cea mai valoroasă și mai unitară, sub raport estetic, de la volumul de ***Nuvele***, publicat la Madrid în 1963, până la ***Nouăsprezece trandafiri***, din 1980, propunând un model de narațiune în literatura română și deschizând o școală de proză fantastică în epoca postbelică și în cea actuală.

Mitul erotic – temă recurentă în proza eliadescă

Miticul nu este doar o categorie estetică fundamentală în gândirea istoricului religiilor lumii și în inima literaturii sale de imaginație; el se definește drept o **constantă** a universului uman și livresc, în care M. Eliade a trăit și a creat.

O dovadă peremptorie este și romanul ***Nuntă în cer***, din 1938, aparținând – cronologic – primei etape literare, dar care – fără a fi cu adevărat fantastic – nu exclude misterul (dispariția neelucidată până la capăt a eroinei aflate într-o dublă ipostază, Lena – Ileana) și care actualizează un celebru mit al Greciei antice – deopotrivă literar și filozofic –, cel al *Androginului* (sau Hermafroditului), simbolizând unitatea primordială a făpturii omenești. Mai mult decât atât, ca într-o narațiune mitică, acțiunea se petrece într-un București plin de semne misterioase, văzut ca un „*adevărat centru inițiatic*", după aprecierea lui Eugen Simion.

imoralitatea și cinismul, afișate cu ostentație după tragedia războiului, el însuși având o amantă, Clody, pe care nu o respecta defel. Hasnaș este o variantă de Alecu Ruset modern, „*un Don Juan de duzină, care, printr-o mare iubire, își ispășește condiția*" (E. Simion). În casa lui Clody, în timpul unei petreceri, o cunoaște pe Lena, care-l admira mai demult, fără ca el să știe. Dorind să-l revadă singur și într-o altă ambianță, tânăra află că prosperul întreprinzător trebuie să plece într-o călătorie de afaceri în Italia și-l urmează, cei doi întâlnindu-se în trenul care-i duce peste granță. Se opresc la Veneția și, în cadrul somptuos și melancolic al lagunei, începe iubirea lor. Întorși în țară, după ce s-au căsătorit, duc existența obișnuită a unei perechi mondene, acceptându-i compromisurile, iar Lena renunțând chiar la preocupările ei intelectuale și la studiile începute la Conservator. După trei ani, îl va părăsi pe Barbu tocmai când soțul ei îi propune să aibă împreună un copil. Lena se desparte de el ca să-l pedepsească, pentru că îi cere – tot la întâmplare – să devină mama copiilor săi. Tot astfel nu-i intuise afecțiunea și se îndrăgostise de ea ocazional (ca urmare a unui rămășag între ei doi), o ceruse de nevastă fără să reflecteze la gravitatea și la responsabilitățile gestului său și trăiseră câțiva ani alături, abandonându-se unei vieți prozaice.

Dacă Hasnaș rămâne omul fără imaginație, ancorat în fapte, acționând impulsiv și hazardat, Mavrodin este artistul, intuind dureros de conștient aleatoriul existențial și pe cel al falselor cupluri, alcătuite în urma unei legături incidentale. Îi atrage atenția lui Hasnaș – cunoscut cu prilejul unei vânători în munții Harghitei – că „*...toate ar fi putut fi altfel sau s-ar fi putut să nu fie deloc; toate sunt întâmplătoare pe lumea asta, fără nici o necesitate, fără nici o noimă...*"

Esența antropologiei lui Mircea Eliade este concentrată în gândirea lui Mavrodin despre corelarea destinului uman cu armonia cosmică. În viața terestră, ca și în univers, lucrurile comunică, se leagă între ele și se anticipează, fiind necesare acele conștiințe umane treze, care să revele epifaniile, relațiile lor ascunse. Ca și Hasnaș, Mavrodin va recunoaște cu onestitate că, până la revelația întâlnirii cu Ileana, „*a uitat demult gustul atâtor trupuri pe care le-a cunoscut. Asta se întâmplă aproape tuturor bărbaților; să n-aibă amintiri calde, să nu mai păstreze nimic din toată magia aceea a dragostei fizice.*" Dar în momentul când o întâlnește pe Ileana, în casa unui bun prieten arhitect, după sărbătorile de iarnă, eroul trăiește impresia miracolului de mult așteptat, ca o anamneză (reamintire) a unui sentiment copleșitor, după rătăcirea amnezică prin beția simțurilor.

Concomitent, are și revelația comunicării între eul propriu și cel al ființei predestinate lui. Discutând cu Ileana, invitând-o la dans, bând împreună un pahar de șampanie, Mavrodin resimte acut impresia că se cunosc de mult, de parcă își mai vorbiseră într-o viață anterioară, iar atunci se regăsesc după o inexplicabilă despărțire. Ceea ce-i oferă senzația de plenitudine este mai „*mult decât încântare: o comoție, prin care i se revelase brusc un alt trup și altă prezență*". Este deja convins și aproape înspăimântat că apropierea Ilenei de el în timpul dansului îi apare drept o completare perfectă a ființei lui, percepând-o – de la prima strângere în brațele sale – ca „*perechea*" ideală. Artistul însuși se străduiește să înțeleagă „*prin ce miracol se transformă o simplă întâmplare în extaz și rapt, iar o întâlnire – în dragoste*". Totodată, nu-și poate explica procesul contrar, prin care extazul erotic, perfecta comuniune a trupurilor și a sufletelor îngemănate se pot spulbera, făcând „*posibilă căderea din această stare de har, întoarcerea la lumina cea egală, de zi*". Concluzia

Scanned with OKEN Scanner

personajului este aceea că omul vorbește la nesfârșit despre dragoste, dar – în realitate – trece inconștient pe lângă semnificațiile ei, căci *„tot ce poartă ea cu sine – suferință, jertfă, rodire – pare a fi încă lucrul cel mai puțin înțeles și prea vag cunoscut"*.

Erosul ca soluție existențială și filozofică a desăvârșirii umane. Iubirea adevărată învață ființa că trebuie să caute și să prețuiască frumosul, în apropierea căruia se naște desăvârșirea. Dragostea înseamnă și posedarea frumosului, și dorința de a eterniza, în spirit, posesia. Diotima, înțeleapta interlocutoare a lui Socrate din *Symposion*-ul platonician, compara entuziasmul uman manifestat în preajma frumosului cu dezgustul și apatia resimțite în vecinătatea urâtului fizic sau moral.

Inițiatul este cel care vrea să atingă nemurirea prin „epoptia" (descifrarea secretelor) frumosului, parcurgând patru etape succesive de cunoaștere erotică: a frumuseții **fizice**, a celei **morale**, a celei **intelectuale** și a **Frumosului** în sine, **Absolut**. Inițierea deplină nu poate eluda (elimina) nici una dintre aceste etape, așa cum s-a întâmplat cu marile cupluri din istoria literaturii universale, cărora li s-au adăugat Ileana și Mavrodin. Erosul inițiatic identifică noțiunea de frumos cu feminitatea, care înseamnă armonie fizică, inteligență, capacitate de seducție, fidelitate, putere de sacrificiu. Eroina rămâne aceeași, însă ea este privită din unghiurile de vedere ale celor doi bărbați care au iubit-o: Lena – pentru Hasnaș, Ileana – pentru Mavrodin. În cele două perspective reunite, Eugen Simion vedea *„o singură femeie, în fapt, și doi bărbați, care întruchipează ipostaze diferite ale virilității"*. Hasnaș este simbolul devenirii concrete, al **procreației**, iar Mavrodin – cel al existenței spirituale, al **creației**. Conform distincției platoniciene, omul este atins fie de aripa demonică a „erosului obștesc" (*polimnic*) – ca Hasnaș, sau de cea îngerească a „erosului celest (*uranic*)" – precum artistul Mavrodin. În primul caz, eroul se abandonează poftei carnale, beatitudinii simțurilor copleșitoare. În celălalt caz, Mavrodin depășește unirea trupurilor, actul posesiei, conștiința ființelor separate, accedând la miracolul refacerii omului unic, asemenea zeilor, prin echilibru, tărie, libertate și cuprindere absolută a fenomenelor. Acesta este și momentul epic ce oferă cheia înțelegerii sensului filozofic și mitic al romanului *Nuntă în cer*. **Erosul esențial este inițiere**, predestinare, regăsire, armonizare a principiului masculin cu cel feminin, într-un cuvânt unirea *„polimnicului"* cu *„uranicul"* în dimensiunea contopirii absolute, întruchipate în mitul Androginului (al făpturii primordiale unice).

Erosul inițiatic – tentativă de reconciliere a vieții cu moartea. De la *Strigoii* la *Luceafărul* – pentru Mihai Eminescu, de la *Nuntă în cer*, *Domnișoara Christina* până la nuvele, precum *La țigănci* sau *Les trois Grâces* – pentru Mircea Eliade, iubirea transgresează moartea, o asumă și o învinge. Hyperion chiar cere Demiurgului să viețuiască sub aripa morții, să cunoască soarta omului, numai să aibă parte de miracolul conținut într-o *„oră"* de iubire.

Conform filozofiei platoniciene, dragostea *„sălășluiește în tot ce ființează"*. Atracția erotică armonizează ființa scindată a omului, asigurându-i perenitatea în datul universal. Ea conduce la procreație și la creație, ambele modalități de a înțelege existența însemnând perpetuarea ei în trup și în spirit.

De aceea, în romanul eliadesc, prima experiență cronologică aparține sferei procreatoare, iar a doua marchează viața eroinei lângă un creator (artistul-scriitor).

Orașul formează ceea ce Eliade însuși numea *„o geografie sacră"*, unde perechile de îndrăgostiți – alcătuite din Lena și Barbu Hasnaș, Ileana și Mavrodin – sunt ipostaze ale aceluiași mit al Omului reîntregit, unic și puternic, format din bărbatul și femeia contopiți prin iubire.

●

În concepția lui Mircea Eliade, *„a povesti"* (a fabula, a imagina) este un mod absolut necesar de a trăi și de a asuma ceea ce va fi, pe baza cunoașterii a ceea ce a fost în cultura și în istoria umanității. Acest verb esențial înseamnă a prelungi, într-o existență obișnuită, profană, întâmplările fundamentale conținute în poveștile mitologice. În eseul **Proba Labirintului**, Eliade numește literatura, în ansamblul ei, *„o fiică a mitologiei"*, zestrea spirituală a umanității, ce *„explică modul în care s-a născut lumea aceasta și felul în care s-a constituit condiția noastră, așa cum o cunoaștem azi. Cred că interesul pentru povestire exprimă modul nostru de a fi în lume... Suntem ființe ale aventurii! Niciodată omul nu se va sătura să asculte istorii"*.

●

De ce Erosul reprezintă o temă recurentă în proza eliadescă din toate cele trei etape creatoare și de ce și-a imaginat o carte pe structura mitului străvechi al Androginului? Pentru că Eliade însuși a fost un *„spirit al amplitudinii"*, rezonând cu toate manifestările omului, un spirit al totalității, nu al fragmentului, al sintezelor integratoare în ordinea universală. Dragostea este înțeleasă de el ca un act integral, ca un proces al reîntregirii prin făptura nou creată din fuziunea bărbatului cu femeia – pereche ideală. Eliade a vrut să refacă unitatea primordială a spiritului uman, redându-i perspectiva cosmică și forța de a înfrunta istoria și moartea. Omul actual, dacă-și regăsește – prin miturile asumate – modelul de existență, își va recăpăta unitatea și echilibrul interior.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

Aşadar, erosul şi mitul făpturii reîntregite sunt două soluţii – existenţiale şi artistice – **pentru a reface unitatea şi plenitudinea fiinţei umane.** În aproape toate operele lui Mircea Eliade, mitul dragostei eterne şi al cuplului predestinat să se regăsească formează prezenţe constante, dar în romanele ***Maitreyi*** şi ***Nuntă în cer*** ele constituie însăşi substanţa lor narativă.

Mitul Androginului

Androginul (gr. **aner, andros** – „bărbat", gr. **gyne** – „femeie") era fiul lui Hermes şi al Aphroditei, tatăl său fiind mesagerul Olimpului (al deciziilor cereşti) şi călăuză a spiritelor către moarte, iar mama – zeiţa frumuseţii, a armoniei şi a dragostei invincibile. Reprezentând un tânăr de o frumuseţe rară, de el s-a îndrăgostit nimfa lacului Salmakis, dar el a respins-o. Disperată, ea l-a înlănţuit cu braţele, refuzând să se mai desprindă de corpul omului îndrăgit şi implorându-i pe zei să-i încremenească aşa, unindu-le trupurile pentru vecie, într-o imagine statuară. Dar noua făptură bisexuală, reunind forţa bărbătească cu atracţia feminină, devenise o creatură perfectă, rivalizând cu zeii înşişi pe care a încercat să-i alunge din Olimp, însă Zeus a sancţionat-o, tăind-o în două cu fulgerul său şi anulându-i puterea ideală. De atunci, cele două jumătăţi, devenite entităţi separate – bărbatul şi femeia – aleargă fără odihnă prin lume, căutându-se reciproc. Mitul Androginului explică, într-o formă alegorică, atracţia erotică, împlinirea ideală a dragostei, când **jumătăţile potrivite** se regăsesc. Platon a extins semnificaţiile mitului, dându-i conotaţii filozofice în elogiul iubirii, care *„vindecă nefericirea speţei umane"*, rostit de Diotima în dialogul **Banchetul (Symposion)**.

Erosul iniţiatic este unul exemplar, o revelaţie ce exprimă, de fapt, setea omului de eternitate. Moartea, pragul obiectiv, nu poate fi niciodată depăşită de omul singur, ci numai pereche, transformând-o în contrariul ei, care este iubirea.

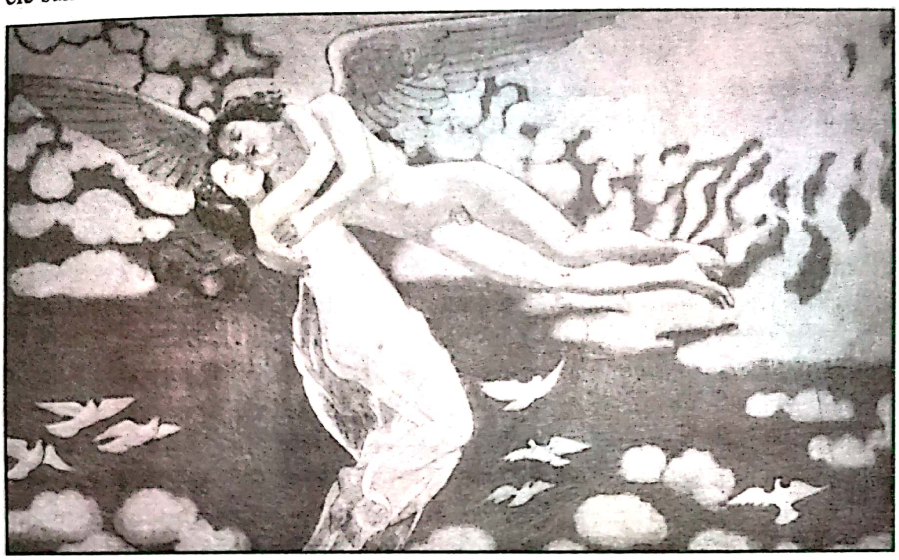
Şi în *Mioriţa*, textul de referinţă al eposului românesc, rapsodul pune semnul egal între dispariţie şi nuntă, moartea fiind echivalată, paradoxal, cu un simbol al plenitudinii vieţii. Cuplul unit prin iubire este în stare să atingă desăvârşirea şi să trăiască în sens universal.

Aşa cum susţine Al. Paleologu, în originala exegeză dedicată creaţiei sadoveniene, *Treptele lumii sau calea către sine în opera lui Mihail Sadoveanu, „iubirea e singurul antidot al morţii, sau măcar singurul ei paliativ"*. Perechea ideală este sortită să depăşească atât orgia simţurilor, cât şi afectivitatea pur spirituală, obţinând sinteza amândurora într-o trăire definită. Este ceea ce a încercat eroina lui Eliade împreună cu fiecare dintre cei doi bărbaţi, pe care i-a iubit în momente distincte ale vieţii ei, eşuând din motive diferite. **Comuniunea erotică** este chintesenţa împlinirii condiţiei umane şi unica împrejurare în care fiinţa îndrăzneşte să privească cu seninătate sfârşitul, deoarece intuieşte că a atins forma eternităţii la care omenescului i-a fost dat să năzuiască şi, uneori, chiar să ajungă. Iată în ce termeni descrie Mavrodin dubla revelaţie – a iubirii şi a morţii – care i-a marcat experienţa şi cunoaşterea feminităţii pe întreaga existenţă: *„Parcă nu mai era îmbrăţişare contopirea aceea din urmă, când cu adevărat se topeau contururile, dispărea carnea, ne uitam respiraţia, mistuiţi amândoi de o singură – însângerată şi nesăţioasă gură. De multe ori am nădăjduit că la capătul răpirii aceleia vom întâlni, împreună, moartea. N-am ştiut că poate fi atât de ispititoare moartea, atât de caldă – voluptate fără spasm, beatitudine fără strigare"*. Iubirea desăvârşită echivalează cu o pierdere, o risipire sau cu o absenţă temporară din lume, întocmai ca dezagregarea finală. În chip sugestiv, o dragoste copleşitoare invocă moartea ca metaforă supremă, ridicând teama de ea la rangul de **contemplaţie**.

Însă omul trebuie să aibă tăria să aştepte marea iubire, să se pregătească pentru ea, să fie demn de exigenţele pe care i le impune, să merite extazul revelator. Dar insul obişnuit se teme de miracol, îl ocoleşte cu laşitate, certitudinea că a fost menit să trăiască definitiv legat de o altă fiinţă îl sperie. Aşa se explică şi naşterea dorinţei obscure de a se elibera de un sentiment devenit prea tiranic.

Omul este făcut să se teamă de ceea ce este hotărât o dată pentru totdeauna şi, de aceea, grecii au zeificat fatalitatea, numind-o *Ananké*. **Nunta** veşnică e doar **în cer**, în planul idealităţii, cealaltă cade fatal în profan, duce la înstrăinare şi alterează semnificaţia ei primordială. *„Noi nu suntem* – îi spunea Mavrodin Ilenei – *o pereche din această lume... Destinul nostru nu se împlineşte aici, pe pământ. Noi ne-am cunoscut numai în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragoste fără fruct. Întocmai ca Tristan şi Isolda, ca Dante şi Beatrice..."* Chiar şi Hasnaş, traversând experienţa unui sentiment unic şi irepetabil, are premoniţia coincidenţei destinului său cu al Lenei până la sfârşitul existenţei. Despărţirea lor reală nu contează, aşa cum recăsătorirea lui aparţine numai regulilor convenţiei sociale, căci el este conştient de faptul că perechea lui ideală i-a stat alături, configurând un model feminin de neuitat. Ambii eroi nu rezistă la temperatura incandescentă a marii iubiri, căzând din cerul pasiunii şi ispăşind eroarea, fiecare în felul său: Hasnaş, resemnat, se recăsătoreşte, exclusiv din nevoia – mărturisită cândva şi Lenei – de a-şi asigura urmaşi, evoluând, aşadar, către simpla procreaţie; dimpotrivă, scriitorul, Mavrodin,

înțelege să-și apere creația, refuzând perpetuarea ființei sale. Greșeala lor provine dintr-o **concepere unilaterală** a sensurilor cunoașterii și ale vieții, ignorând faptul că ele sunt ambivalente.



Moris Denis, *Panel 7*

Creația – șansa de a eterniza miracolul iubirii trăite

Spre deosebire de omul fixat în concret, artistul vrea și poate să ispășească, prelungind frumusețea iubirii în idealitatea operei de artă. El va scrie povestea miracolului erotic trăit alături de Ileana și din alte justificări estetico-morale: eroul întâmplărilor devine narator și se pregătește să noteze romanul *Nuntă în cer*, recurgând la autoreferențialitate, adică la ficțiunea scriiturii în cadrul ficțiunii propriu-zise, configurând un metaroman; totodată, el intenționează să-i ceară iertare femeii căreia nu-i îngăduise să se împlinească sub semnul intens dorit al maternității, crezând în mod abuziv că procreația ar fi tulburat intuițiile artistului.

Dar creația rămâne mereu a bărbatului, în timp ce sacrificiul marchează condiția femeii ca o fatalitate; opera este concepută și ca o spovedanie lucidă, ca o terapie împotriva nefericirii celui ce a fost pedepsit să rămână singur, *„des-perecheat"*; el speră, concomitent, ca Ileana – citind creația – să-l ierte, în numele artei, și să se întoarcă. Iubindu-l cu o dăruire totală, Ileana repetă experiența sacrificatoare a Anei lui Manole. Își ucide copilul (recurgând la un avort), dar nu rezistă nici remușcărilor, nici durerii sacrificiului făcut. Mavrodin n-a înțeles că iubita lui nu dorește să fie o mamă la întâmplare, oarecare, ci să aibă un fiu de la el, întruchipând rodul dragostei lor, care să prelungească – printr-o ființă nouă – miracolul atracției dintre ei.

Eternul conflict dintre creație și existență

Mircea Eliade reia și tema conflictului etern dintre **creație și existență**, dezvoltat cu atâta dramatism în *Mănăstirea Argeșului*. Femeia este cea care se jertfește conștient, acceptând rosturile superioare ale creației și exigențele creatorului. Decide singură că trebuie să-l salveze ca artist, spunându-i că se simte *„imorală cu dragostea ei strivitoare"*, care îl împiedică să scrie. Trăiește un sentiment plenar alături de ea, însă fiorul creator se atenuează momentan. Mavrodin însuși își dă

Personaj literar și persoană

Din fr. **personnage**, lat. **persona** – „mască de teatru, actor, rol, persoană, personaj, caracter, personalitate, demnitate, funcție").

Este o individualitate (persoană), înfățișată după realitate sau rod al ficțiunii, care apare într-o operă epică sau dramatică, fiind integrată – prin intermediul limbajului – în sistemul de interacțiuni al textului literar. Există și noțiunea de **personaj liric**, care se impune prin intensitatea afectivă a trăirilor sale intime. De cele mai multe ori, autorul operei lirice se substituie acestui tip de personaj, influențând direct starea sufletească a lectorului. În viziunile noi (formaliste ori structuraliste), care pun accentul pe conceptele de relație și funcție, personajul este un element structural al formelor epice și dramatice, alături de spațiu și acțiune. El poate fi definit dintr-o multitudine de perspective: cea **morală** (ca raport între om și el însuși), **sociologică** (raportul dintre individ și colectivitate), **ontică** sau **filozofică** (raportul dintre om și univers) și **estetică** (raportul dintre realitate și convenția literară). Când se află în centrul acțiunii și polarizează atât atenția, cât și afectivitatea cititorului, el devine un **erou**. În genere, personajul este **antropomorf**, având trăsături umane, chiar dacă întruchipează animale: în fabule, personajele imaginate de către D. Cantemir în ***Istoria ieroglifică***, făpturile supranaturale (zeii din creațiile antice), ființele extraterestre și roboții din literatura „science-fiction" (SF), „obiectele", în sens larg, personificate (precum ***Nasul*** de N.V. Gogol). Din contră, sub înfățișarea umană, personajul întruchipează *alegorii* (***Gargantua și Pantagruel*** de F. Rabelais), ori **simboluri** (Prometeu – curajul, Don Juan – disponibilitatea erotică, Faust – setea de cunoaștere).

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶ **Suprapersonajul** este o realitate cu funcție simbolică, un loc, un eveniment, o metaforă cu funcție centrală în operă, stabilind relații cu eroii principali și determinând acțiuni importante în economia textului, precum: catedrala Notre-Dame din Paris în romanul cu același titlu al lui V. Hugo, groapa în romanul omonim scris de E. Barbu, orașul ce atrage ca un magnet toți eroii de la periferie sau din zonele suburbane, în proza lui M. Nedelciu.

Persoana este și ea un factor component al situației narative, alternanțele ei dând posibilitatea realizării unei tipologii a discursului narativ: **obiectiv** (la persoana a III-a), **subiectiv** (la persoana I), **mixt** (la persoana a II-a, cea a adresării / replicii, în care interlocutorul poate fi cititorul ca personaj; în perioada contemporană, „noul val" al prozei franceze a șters programatic limita dintre planurile tradiționale (obiectiv-subiectiv), introducând integral narația la persoana a II-a. Prima tentativă a aparținut lui Michel Butor, cu romanul ***Modificarea*** (relatare integrală la persoana a II-a, urmată, în ultimele decenii, de introducerea unor asemenea personaje într-o narație la persoana a III-a, cu scopul de a accentua discontinuitatea fluxului narativ). Spre deosebire de personaj, persoana are mai puțină, ori **nu are deloc individualizare** (conținut intelectual, sufletesc, moral, social etc.), rămânând un actant care participă la acțiune prin mărci gramaticale.

„*Eros* este cel ce împreunează frânturile vechii naturi; el își dă osteneala să facă din două ființe una singură; el încearcă să vindece nefericirea speței umane."

Platon – *Banchetul*

seama că nu îndrăznește „*să facă literatură*" dintr-o mare iubire și că tot ce încearcă să noteze se transformă într-un fetiș (imitație a unui obiect de cult sau a unei persoane venerate), pentru că toate eroinele imaginate seamănă cu Ileana.

Precum Ana din balada cu subiect legendar, eroina modernă piere (sau dispare) în sens uman, renăscând – la fel de vie și de pregnantă – în opera de artă. Generozitatea amândurora este impresionantă, fiindcă nu vor să stea în calea actului creator, apreciind – cu o putere de sacrificiu și cu o dăruire exemplare – că viața lor nu contează în fața „*visului de împlinit*" al bărbaților sortiți zămislirii spirituale. În plus, Ileana, care a plâns copleșită, fără ca acela de lângă ea să-i priceapă deznădejdea, intuiește că – după o asemenea iubire – nu mai poate urma nimic, doar moartea. De altfel, în finalul romanului, când Hasnaș și Mavrodin recunosc în ipostazele femeii iubite de ei același prototip, își mărturisesc certitudinea că Lena - Ileana părăsise lumea celor vii, poate chiar sinucigându-se.

Ambii protagoniști au ratat șansa sacralizării până la capăt a vieții lor, dar cel puțin vor păstra – datorită experienței erotice irepetabile prin unicitatea sa – amintirea neștearsă a ceea ce ar trebui să reprezinte dimensiunea sfântă a iubirii în existența omenească. Numai lui Mavrodin, Dumnezeu îi oferă o a doua șansă, anume aceea a harului artistic, datorită căruia va scrie o carte de neuitat, eternizându-și iubita prin creația literară și adăugând cuplul lor perechilor vestite de îndrăgostiți din literatura lumii.

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați un eseu nestructurat despre „Erosul – temă recurentă în proza scurtă și în romanul aparținând lui Mircea Eliade".
- Pornind de la citatul: „*Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are nici un sens...*", structurați un eseu pe tema corelării destinului omenesc cu armonia cosmică.
- Identificați variante ilustrative ale prototipului de îndrăgostit în proza românească clasică și modernă: tipul Don Juan-ului (Alecu Ruset, Barbu Hasnaș), tipul pasionatului (Ion al Glanetașului, Nechifor Lipan), cel al indecisului (eroii lui I. Slavici – Ghiță, Natl – sau Apostol Bologa, în viziunea lui L. Rebreanu), cel al intelectualului ultralucid (Kesarion Breb – eroul lui Sadoveanu, toți protagoniștii operelor lui Camil Petrescu, Emil Codrescu – personajul lui G. Ibrăileanu din *Adela*, Allan, Mavrodin – din perspectiva lui M. Eliade) și alții.
- Realizați un eseu nestructurat cu tema „Miticul și fantasticul – forme ale imaginarului datorită cărora omul găsește un mod de a supraviețui, prin ficțiune, în lumea prozaică".
- Alcătuiți o compunere de sinteză pe tema: „Intelectualizarea epicii românești prin crearea romanului de idei, de la Camil Petrescu la Mircea Eliade" (pentru care un personaj cu adevărat modern este acela care are și „o conștiință teoretică a lumii" – citat din eseul *Fragmentarium*, 1939).

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Unitățile frazeologice

În cadrul lexicologiei, disciplina frazeologiei evidențiază bogăția de cuvinte și de combinații între cuvinte. Studiul unităților frazeologice este esențial pentru **stilistica funcțională**, dat fiind că deosebirile dintre stilurile (variantele) funcționale ale unei limbi se reduc, în primul rând, la diferențele de natură lexicală și frazeologică.

Din unitățile frazeologice fac parte locuțiuni, expresii, dar și unități sintagmatice de tipul: *acid clorhidric, ciocan pneumatic, ecuație diferențială, pareză intestinală, satelit artificial, zona Zoster* etc. Frazeologismele caracterizează, prin excelență, registrul (stilul) publicistic: *agenție de presă, conferință de presă, campanie electorală, purtător de cuvânt, sondaj de opinie, trimis special, corespondent de presă, pact de neagresiune, zonă denuclearizată* etc. Studiul frazeologic aduce importante servicii etimologiei, elucidând originea unor termeni sau a unor grupuri sintagmatice: *carte poștală, a rămâne pe jantă, medic curant, medic primar, țesut osos, țesut cartilaginos* etc. Cele mai multe unități frazeologice (din știință, tehnică și din cultură) provin din limba franceză.

Frazeologia contribuie la două fenomene lingvistice majore, și anume la **modernizarea** și **relatinizarea limbii române**, prin unitățile frazeologice împrumutate, calchiate sau nou create în interiorul limbii. De pildă, în structura cuvântului *câmp* intră peste 20 de unități frazeologice, explicabile prin calcuri după modele romanice occidentale, mai ales franceze: *câmp electric, câmp magnetic, câmp operator, câmp vizual, câmp spectral, câmp semantic* etc. Unitățile frazeologice, în calitate de **grupuri stabile de cuvinte** sau de **îmbinări sintactice constante**, se opun îmbinărilor libere de cuvinte ori grupurilor sintactice în variație liberă. Tezaurul frazeologic român este o expresie a dinamicii creatoare a limbii și o dovadă a permanenței contactului ei cu latinitatea și cu romanitatea.

Exerciții. Aplicații

1. Pornind de la substantivul *apă*, justificați de ce acesta poate forma *îmbinări libere* de cuvinte (*apă caldă, apă călduță, apă rece, apă răcită, apă fiartă, apă înghețată, apă curată, apă murdară* etc.), dar și *unități frazeologice* cu sens unitar: *apă de ploaie, apă minerală, apă oxigenată, apă de colonie, apă de toaletă, apă tonică, apă regală, apă tare* etc.

2. Alcătuiți unități frazeologice pe baza cuvintelor: *cap, artist, carte, bun, rău, placă, învățământ, literar, presă, stare, a (se) da, a (se) face, a (se) pune, a (se) lua, a sta, a (se) trage.*

3. Formați enunțuri potrivite ca sens cu fiecare dintre frazeologismele următoare: *astm bronșic, bal mascat, câștig de cauză, copil din flori, lăptișor de matcă, lună de miere, măr crețesc, metabolism bazal, porc mistreț, punct de vedere, retribuție tarifară, sobă de teracotă, stațiune balneară, șef de cabinet, țap ispășitor, verde de Paris, Război rece.*

4. Dați cel puțin câte două exemple de sinonime pentru expresiile idiomatice următoare, care au înțelesuri figurate unitare, intraductibile într-o altă limbă: *a spăla putina, a bate apa-n piuă, a-și da arama pe față, a face cu ou și cu oțet, a se face luntre și punte, a-și pune pofta-n cui, a tăia frunză la câini, a face pe dracu-n patru, a feșteli iacaua, a-și pune pirostriile pe cap, a strica orzul pe gâște, a bate șaua să priceapă iapa, a-și lua inima-n dinți, a nu-i fi boii acasă, a o pune de mămăligă, a da șfară în țară, a plăti oalele sparte, a pune paie pe foc.*

5. Alcătuiți câte un enunț cu următoarele *formule internaționale* cu caracter convențional și recunoscut în diverse limbi și culturi: *răul secolului, turn de fildeș, mărul discordiei, nod(ul) gordian, artă pentru artă, fata morgana, morile de vânt, apolinic și dionisiac.*

6. Alcătuiți câte un enunț cu următoarele *clișee internaționale*, în structura cărora intră un nume propriu consacrat de legende antice, biblice etc.: *arca lui Noe, călcâiul lui Ahile, turnul (lui) Babel, firul Ariadnei, mărul lui Adam, mărul lui Newton, nasul Cleopatrei, oul lui Columb, patul lui Procust, pânza Penelopei, sabia lui Damocles, de la Anna la Caiafa.*

7. Explicați și memorați *cel puțin cinci dintre expresiile latinești uzuale*, aparținând și ele clișeelor internaționale: *ad libitum, ad litteram, alter ego, alma mater, „carpe diem", ad kalendas graecas, curriculum vitae, de facto, de iure, „dura lex, sed lex", „ecce homo!", editio princeps, ipso facto, magister dixit, modus vivendi, mutatis mutandis, mea culpa, volens-nolens, „nosce te ipsum!", panta rhei, persona (non) grata, primus inter pares, pro domo (sua), pro memoria, quot erat demonstrandum, rara avis, res-non verba, sine qua non, sui generis, stricto sensu, „vae victis!", „verba volant, scripta manent", tabula rasa, magna cum laude, deus ex machina, perpetuum mobile, post festum, pro forma, sine die, tale quale, coincidentia oppositorum.*

Scanned with OKEN Scanner

Monumentalitatea - amplitudine a imaginației și perfecțiune a formelor

G. Călinescu

Coordonate ale vieții și operei

George Călinescu (cel care avea să-și semneze întreaga operă G. Călinescu) s-a născut la 19 iunie 1899, la București. Școala primară a făcut-o la Iași și București, frecventând apoi cursurile gimnaziului la „Gh. Șincai" și pe cele ale liceului „Gh. Lazăr" din București. Între 1919–1923 este student la Facultatea de Litere, iar între 1923–1928 va face o specializare postuniversitară la Școala Română din Roma, condusă de istoricul Vasile Pârvan, care i-a fost profesor.

La întoarcerea în țară, în 1928, va funcționa la Timișoara, în calitate de profesor pentru o scurtă perioadă. Între 1928 – 1935 își desfășoară activitatea didactică în București, la Liceul „Gh. Șincai".

Colaborează la reviste prestigioase: „Roma" (1924), „Universul literar", „Viața literară", „Sburătorul", „Gândirea". ▶▶▶

Enigma Otiliei

(fragment)

Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână într-alta. Strada era pustie și întunecată și, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure. Într-adevăr, toate curțile și mai ales ograda bisericii erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobște curțile marelui sat ce era atunci capitala. Vântul scutura, după popasuri egale, coamele pomilor, făcând un tumult nevăzut, și numai întunecarea și reaprinderea unui lan de stele dădea trecătorului bănuiala că mari vârfuri de arbori se mișcau pe cer. Tânărul mergea atent de-a lungul zidurilor, scrutând, acolo unde lumina slabă a felinarelor îngăduia, numerele caselor. Uniforma neagră îi era strânsă bine pe talie, ca un veșmânt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie. Din chipul dezorientat cum trecea de pe un trotuar pe altul în căutarea unui anume număr, se vedea că nu cunoștea casa pe care o căuta. Strada era pustie și lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau ascunse în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. În apropierea mănăstirii și peste drum de ea, o casă cu ferestre înalte era încă luminată. În fața ei staționa o trăsură luxoasă cu

Scanned with OKEN Scanner

doi cai albi, înăuntrul căreia dormea, cu capul în piept şi cu hăţurile în mână, un birjar gras, înfăşurat în tipicul veşmânt lung şi încreţit de catifea. Tânărul ajunsese cu greaua lui valiză în chip de balercă în dreptul ei şi, după oarecare examen, se opri lăsând o clipă jos povara. Casa avea un singur cat, aşezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălţime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. La faţadă, acoperişul cădea cu o streaşină lată, rezemându-se pe console despărţite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane şi casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri, şi din crăpăturile dintre faţada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneţ buruienile. Un grilaj înalt şi greoi de fier, ruginit şi căzut puţin pe spate, dovedea, pe dreapta, existenţa unei curţi, în care se zărea prin întuneric atât frunziş şi atâtea trunchiuri, încât întinderea ei, deocamdată, nu se putea calcula, impresia trecătorului fiind totuşi de pădure fără fund. Grilajul avusese o poartă mare cu două aripi, legată acum cu un lanţ. Doar o portiţă mai mică era deschisă, şi pe aceea, luându-şi sacul în mână, intră tânărul, după oarecare chibzuială. Ajungând în faţa uşii de la intrare, el se codi să suie cele două trepte de piatră şi porni spre fundul curţii spre a vedea dacă putea da de cineva în odăile de serviciu. Acolo putu să-şi dea seama că partea de din dos a casei avea o înălţime mai mare decât a restului, parter şi cat formând două coridoare suprapuse, cu geamlâc. Numai în catul de sus o lampă cu petrol ardea, restul mocnea în întuneric. Tânărul se întoarse spre intrarea din faţă şi medită la un mijloc de a-şi vesti prezenţa. Însă nu văzu prin apropiere nici o sonerie, şi a bate la uşă i se păru, cum era şi natural, o absurditate. Într-adevăr, uşa, de forma unei enorme ferestre gotice de lemn umflat şi descleiat de căldură sau ploaie şi bubos de vopsea cafenie, se întindea de la cele două trepte de piatră, tocite în modul convexităţii, până aproape sub streaşină.

Abordarea textului în clasă

- Rezumaţi subiectul romanului *Enigma Otiliei*.
- Prezentaţi elementele care dovedesc că romanul *Enigma Otiliei* este de tip balzacian (tema, titlul iniţial, prezentarea personajelor etc.).
- Numiţi elementele care arată că în acest roman coexistă mai multe experienţe estetice (clasicismul, romantismul, realismul). Arătaţi prin ce anume romanul *Enigma Otiliei* este şi o scriere modernă (ambiguitatea personajelor, maniera comportamentistă etc.).
- La început, G. Călinescu îşi numise romanul *Părinţii Otiliei*. Comentaţi motivul paternităţii în opera scriitorului.
- Citiţi în clasă fragmentul reprodus în manual şi comentaţi-l, făcând referiri la:
  - prezentarea în detaliu a timpului şi a spaţiului;
  - detaliile vestimentare şi cele de mimică şi gestică ale personajului;
  - relaţia dintre trăsăturile sale fizice şi cele morale;
  - caracteristicile prozei balzaciene: descrierea minuţioasă a străzilor, a interiorului casei lui Moş Costache.

▶▶▶

Coordonează, totodată, activitatea unor reviste proprii: „Sinteza" (1927) şi „Capricorn" (1930). Din 1933, este codirector la „Viaţa românească", alături de criticul Mihai Ralea.

În 1936, devine doctor în litere al Universităţii din Iaşi, cu o teză despre manuscrisul eminescian ***Avatarii faraonului Tlà***. Din 1937 este conferenţiar de estetică şi critică literară la Facultatea de Litere din Iaşi. În 1939 editează – la Iaşi – „Jurnalul literar", iar din 1945 devine profesor de istoria literaturii române moderne la Facultatea de Litere din Bucureşti. Este scos, în 1949, de la catedră, din motive politice. După înfiinţarea Institutului de Istorie Literară şi Folclor al Academiei, va fi numit directorul acestuia. Este rechemat, doar în calitate de profesor onorific, la Facultatea de Litere din Bucureşti, în 1961. Se stinge din viaţă în martie 1965, la Bucureşti.

Seria exegezelor publicate de G. Călinescu debutează strălucit, în 1932, cu volumul monografic ***Viaţa lui Mihai Eminescu***, urmat de ampla lucrare intitulată ***Opera lui M. Eminescu*** (1934 – 1936), revăzută în ultimii ani ai vieţii autorului şi reeditată postum (1970). În 1938 publică o biografie a lui I. Creangă, reeditată într-o nouă versiune, amplificată, ***Viaţa şi opera lui Ion Creangă*** (1964). Sub titlul ***Principii de estetică***, criticul şi-a tipărit în 1939 un curs ţinut la Universitatea din Iaşi. Monumentala ***Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*** (1941) încununează opera sa de istoric şi de critic literar, rod al unui efort de documentare ce a durat aproape două decenii. După război, publică: ***Impresii asupra literaturii spaniole*** (1946), monografiile ***Nicolae Filimon*** (1959), ***Grigore Alexandrescu*** (1962), ***Vasile Alecsandri*** (1965).

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶

Paralel cu munca pe tărâmul criticii şi al istoriei literare, G. Călinescu şi-a cucerit un loc de prim-plan în rândurile creatorilor literari. În domeniul liricii, a publicat volumele: ***Poezii*** (1937), ***Lauda lucrurilor*** (1963). Ca prozator, debutează cu romanul: ***Cartea nunţii*** (1933), impunându-se apoi prin ***Enigma Otiliei*** (1938), ***Bietul Ioanide*** (1953), ***Scrinul negru*** (1960). Cu piesa ***Şun*** (1943), şi-a dovedit talentul dramaturgic. O culegere intitulată ***Teatru***, apărută postum (1965), reuneşte şi alte piese inedite. Alte studii pe teme variate, precum: ***Sensul clasicismului*** (1946), ***Impresii asupra literaturii spaniole*** (1946), ***Estetica basmului*** (1965), ***Scriitori străini*** (1967), denotă faptul că, în toate domeniile în care s-a manifestat, G. Călinescu a deschis perspective noi. Eficacitatea demersurilor sale este condiţionată primordial de o caracteristică aparte, „simţul critic", prin care comentatorul operei literare *„dă valoare obiectului"*, admiţându-l ca un *„produs posibil al propriei sale activităţi creatoare"*. Într-un articol din 1939, apărut în „Jurnalul literar", G. Călinescu arunca anatema intelectualului *„visător de marea existenţă"* asupra conaţionalilor pătrunşi de un individualism mărginit şi, mai cu seamă, de ceea ce omul cu simţul totalităţii, care era G. Călinescu, numea *„frica de monumental"*.

Extinzând sensul metaforei arhitecturale la domeniul literaturii, demersul călinescian se impune ca o sfidare a acestei *„frici de monumental"* în sensul înălţării unui edificiu cultural. Călinescu caută mereu în literatură viziunile grandioase, cuprinderile spirituale enorme, geometria marilor proiecte. N-are prejudecăţi de stil (şcoală), dar preţuieşte, precum P. Valéry, stilul în faza clasicităţii lui. Scriitorii mari sunt, după opinia lui G. Călinescu, aceia cu imaginaţie vastă, dar ordonată. ▶▶▶

Repere de interpretare

Romanul citadin de factură clasică

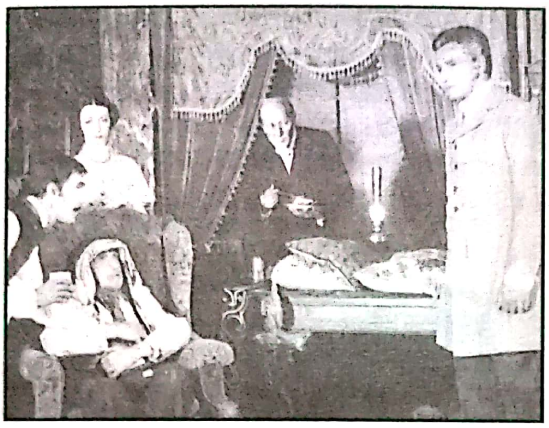
Înainte de a evidenţia o manieră personală, inimitabilă de a scrie, un stil inconfundabil prin forţa de expresie a metaforei, **călinescianismul înseamnă un mod de a gândi estetic literatura.** Orice operă este integrată într-o categorie estetică, ce permite judecarea ei valorică într-un anumit context istorico-literar, dar şi universalizarea semnificaţiilor faptului artistic. În eseul estetic intitulat *Sensul clasicismului,* din 1946, criticul definea acest curent literar, dincolo de limitele temporale în care s-a manifestat, drept *„un mod de a crea durabil şi esenţial"*. În calitate de teoretician al romanului, deşi recomandă consonanţa între operă şi orientările moderniste în care ea apare, totuşi, G. Călinescu şi-a afirmat **preferinţele clasicizante**, pledând în favoarea acelor teme, motive, personaje capabile să exprime conţinuturi universale. El îi preţuieşte îndeosebi pe scriitorii clasici care au imaginaţie vastă, îndrăzneala de a regândi universul în ample proiecte lirice sau epice (precum M. Eminescu sau M. Sadoveanu), dar într-o manieră ordonată, coerentă, cu un simţ al continuităţii şi al disciplinării formelor artistice. Clasicitatea, în viziune călinesciană, înseamnă preferinţa pentru *„grandiosul disciplinat"* (E. Simion), pentru creaţia artistică durabilă, care mizează pe valorile umane perene. De aceea, el s-a diferenţiat programatic de scriitorii epocii sale, devenind **autorul primelor romane citadine de factură clasică**, nu analitice, nici psihologice, aşa cum au scris Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban şi alţii.

Balzacianismul – teme şi motive recurente

După un prim *„exerciţiu narativ minor, în vederea unei plănuite opere epice"*, aşa cum G. Călinescu însuşi a apreciat romanul *Cartea nunţii,* din 1933, a publicat, în 1938, *Enigma Otiliei,* în care a abandonat atmosfera lirică şi romantică a primului volum, adoptând formula realismului critic. Dacă scriitori precum C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Filimon, B. P. Hasdeu, B. Şt. Delavrancea optează pentru un realism cu inserţii romantice, romanele călinesciene conservă trăsăturile clasicităţii. Realismul său critic este motivabil şi prin folosirea tehnicilor narative preluate de la Honoré de Balzac şi folosite de scriitorul francez în realizarea monumentalei serii romaneşti *Comedia umană.*

Balzacianismul n-a fost pentru G. Călinescu doar **un model de construcţie epică**, ci şi **un principiu de abordare critică**, înţelegând prin aceasta plăcerea de a povesti, de a include în textul critic amănunte revelatoare despre autorii operelor, transformând exegeza unei cărţi într-un fapt de imaginaţie tot atât de atrăgător ca şi creaţia literară în sine: *„El descrie, precum autorul „Comediei umane", strada, grădina, casa, interiorul, spre a înfăţişa la urmă omul – divinitatea înlănţuită de puterea lucrurilor şi a relaţiilor dintre ele"* (E. Simion – *Scriitori români comentaţi*). Balzacianismul propriu-zis a înfăţişat ascensiunea burgheziei franceze, avide de câştig, de ranguri înalte care să-i certifice prestigiul abia consolidat; dornică să parvină prin orice mijloace, fără scrupule, imorală, invidioasă pe clasa aristocraţiei de sânge, încrezătoare numai în zeul prosperităţii, care este banul. Descriind

Scanned with OKEN Scanner



Imagine din filmul *Felix şi Otilia* (1971), în regia lui Iulian Mihu

mecanismele dinamice ale noii societăţii franceze, H. de Balzac ordonase conflictele epice în jurul **temei averii**, introducând în literatură şi două motive adiacente, cel al **arivistului**, reliefând lupta acerbă pentru acumulare materială şi parvenire socială, şi cel al **moştenirii**, dezvăluind relaţiile fals sentimentale, adesea conflictuale, din interiorul familiilor bogate. G. Călinescu adaptează ambele motive la realitatea economică şi socială a lumii citadine româneşti din deceniile al treilea şi al patrulea ale secolului actual. Astfel, critica literară de referinţă a încadrat proza călinesciană în **formula realismului clasic**, cu unele accente romantice şi chiar moderniste. Titlul iniţial al operei fusese *Părinţii Otiliei*, modificat ulterior de editorul căruia i s-a părut mai captivant pentru lectori, acela de *Enigma Otiliei*. Dacă primul era mai apropiat de **motivul balzacian al paternităţii**, care l-a preocupat pe Călinescu şi l-a determinat să-l dezvolte în toate romanele sale, cel de-al doilea are avantajul de a sugera caracterul misterios şi imprevizibil al eroinei, care rămâne, până la sfârşit, o enigmă pentru cei ce au iubit-o.

Mica burghezie română şi exponenţii săi

Tema romanului constă în procesul micii burghezii autohtone, urmărite nu atât în modestele ei tranzacţii comerciale, cât în privinţa alienării (a înstrăinării) omului de el însuşi, din cauza voinţei oarbe de a face avere. Interesele preponderent economice distrug coeziunea spirituală şi relaţiile intrafamiliale, intrigile şi rivalităţile pentru moştenire anulând afectivitatea dezinteresată.

Între clanurile Giurgiuveanu şi Tulea se declanşează un conflict pentru avere, cea de-a doua familie urmărind – cu tenacitatea unui trib agresiv – să-l moştenească pe bătrânul Costache, fratele Aglaei. În pofida consanguinităţii (a legăturilor de sânge), raporturile dintre ei sunt reci, tensionate, marcate de suspiciuni reciproce şi interesate strict material, ajungând periodic la conflicte grave. Chiar Aglae Tulea îşi jigneşte fratele, susţinând că acesta se senilizase şi că ar fi întreţinut o relaţie incestuoasă cu fiica lui vitregă, Otilia. Voind să-l moştenească mai repede, ea intenţionează să-l pună sub epitropie (supraveghere exercitată de rudele apropiate), ca să-i controleze afacerile. Clanul Tulea reprezintă o familie insolită, în care manile artistice şi senilitatea precoce a bărbaţilor (Titi, Simion) se amestecau cu răutatea, aciditatea veninoasă şi frigiditatea femeilor (Aglae şi fetele ei). Romanul devine, concomitent, **o tragedie**, prin moartea prematură a lui moş Costache, prin destrămarea iluziilor sentimentale trăite de Felix, prin evoluţia decepţionantă a Otiliei (care ratează pe toate planurile vieţii ei) şi prin îmbătrânirea solitară a

Călinescu – personalitate proteică – istoric şi critic literar, eseist şi profesor universitar, ilustrează faţetele unui întreg, explicabil prin vastul său orizont cultural şi printr-o stăpânire desăvârşită a mijloacelor de expresie. Vocaţia creatorului vibrează în întreaga operă călinesciană, a cărei viziune unitară şi meticulos articulată are ceva din verticalitatea catedralelor gotice.

Definitorie pentru spiritul călinescian este simbioza demersului critic cu cel artistic. Din acest punct de vedere, opera călinesciană reprezintă fuziunea dintre creaţie şi interpretarea ei cu mijloacele critice. În viziunea lui Titu Maiorescu din articolul ***Poeţi şi critici***, natura vocaţiei criticului nu este aceeaşi cu cea a poetului. Primul este asemenea unei oglinzi: reflectă raza, o trimite înapoi. Al doilea este asemenea unei prisme: refractă raza sub un anumit unghi, o modifică. Concluzia: poetul se dovedeşte opac la opera altuia, numai criticul este capabil, prin structura sa, de „transparenţă". Secolul al XX-lea reface distincţia dintre artist şi critic, sub forţa teoretizărilor lui Benedetto Croce. Astfel, în ***Estetica*** sa, din 1902, Croce reia vechea dihotomie estetică într-o nouă formulare. Există, spunea Croce, două însuşiri fundamentale: genialitatea şi gustul. Cea dintâi este creatoare şi aparţine artistului, cel de-al doilea este re-creator şi defineşte spiritul critic. Distincţia între cele două însuşiri este numai aparentă. În fapt, ele sunt consubstanţiale. Diferenţa se referă, însă, la direcţie. Geniul execută o mişcare dinspre interior spre exterior, dinspre suflet spre lume. În cazul criticului, se produce o deplasare inversă, dinspre exterior spre interior, aşadar, una de reintegrare sufletească. Actul de interpretare este însoţit de o emoţie care îl repune pe receptor în poziţia celui care a creat opera (o recreare). Concepţia călinesciană a artei ca punct de interacţiune între creator şi critic se revendică, aşadar, din principiile lui Benedetto Croce.

Scanned with OKEN Scanner

Referințe critice

„Asemenea lui Ioanide, G. Călinescu are tot timpul în minte imaginea catedralei sale, și orice detaliu este chemat să o facă a trăi așa cum a gândit-o el."

Ov. S. Crohmălniceanu, despre *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

„Enigma ei (a eroinei din Enigma Otiliei n.n.*) este însăși feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care deformează și pe avarul Costache și pe cei mai rigizi dușmani ai ei."*

Pompiliu Constantinescu

Mărturisiri

„Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă o nuvelă sau un roman, acela e fals critic."

G. Călinescu, *Principii de estetică*

„E cu putință oare ca un critic să prețuiască în intima ei vibrare sonoritatea unei coarde a cărei undă n-a stârnit-o? [...]

De câte ori căutăm să prețuim un lucru, îl aducem mental în starea de a părea o virtualitate a puterii noastre creatoare. Când judec, creez."

„Clasicismul – un mod de a crea durabil și esențial."

„Romancierul român are spirit cronografic și-și închipuie că este real ceea ce se poate determina spațial și temporal."

G. Călinescu, *Sensul clasicismului*

moșierului Leonida Pascalopol, prietenul tinerilor orfani și ocrotitorul permanent al Otiliei. Din roman nu lipsesc **accentele comice îmbinate cu cele grotești**, datorate discrepanței între meschinăria țelului urmărit – moștenirea unui biet avar – și efortul uriaș cheltuit inutil, banii strânși de bătrân fiind furați cu nerușinare de Stănică Rațiu, concubinul Olimpiei (fiica cea mare a Aglaei). Într-un anumit sens, romanul poate fi considerat și **o parodie** a scopurilor derizorii ale micii burghezii române, care se încăpățânа să-și sporească zestrea materială prin moșteniri sordide, ori acumulări accidentale, într-o perioadă când marile averi se făceau prin lovituri financiare îndrăznețe și de anvergură.

Istoria tragică a unei moșteniri

Intriga romanului evoluează pe **două planuri distincte**: cel dintâi stă sub semnul **determinismului socio-economic** și expune **istoria sumbră a moștenirii** lui Costache Giurgiuveanu; cel de-al doilea prezintă **destinul unui intelectual**, Felix Sima, urmărit din adolescență până la maturitatea afirmării sale, făcând o carieră medicală strălucită și având o experiență erotică complexă. Dacă membrii clanului Tulea sunt asistați și, pe rând, șantajați de arivistul și escrocul Stănică Rațiu, familia Giurgiuveanu primește ajutorul dezinteresat al lui Felix și Pascalopol, tânărul și, respectiv, bărbatul matur fiind amândoi îndrăgostiți de Otilia. Între cele două familii adversare trăiesc, în condiții precare, cei doi veri orfani, mereu în căutarea unor posibili părinți spirituali: Otilia Mărculescu, fiica celei de-a doua soții decedate a lui Costache, pe care el va ezita mereu s-o adopte legal, de frica represaliilor surorii sale, și Felix Sima, băiatul unui reputat medic din Iași, care, după moartea ambilor părinți, vine, în 1909, la București, în casa unchiului și tutorelui său, pentru a urma cursurile Facultății de Medicină. Romancierul pictează veridic comedia umană a moravurilor burgheze și observă umanitatea sub latura ei morală, care merită să fie satirizată. El are calitatea de **autor omniscient**, fapt ce îi îngăduie să cunoască totul despre personaje, să emită aprecieri asupra lor și să introducă propria lui percepție caracterologică, în locul perspectivei eroilor săi. Așa cum preciza în *Sensul clasicismului*, scriitorul a intenționat să realizeze adevărate studii de caractere, reunite *„într-o umanitate canonică"*, făcând operă de moralist, în maniera lui La Bruyère. Costache Giurgiuveanu (tipul avarului simpatic, bonom, nedezumanizat) este un proprietar de imobile vechi și de restaurante, complăcându-se naiv în iluzia longevității sale, în ciuda faptului că era un om în etate. Iubind banii nu ca valoare în sine, nici ca instrument de evaluare a bunurilor deținute, ci ca pe o prezență concretă, de care nu consimte să se despartă (precum Hagi-Tudose, eroul lui Delavrancea), Costache, fără o pregătire în domeniul economic, nu investește în nimic, nu finalizează nici un proiect, ca să nu-i cheltuiască. Obsesia lui este aceea de a găsi locul cel mai potrivit, unde să-și ascundă averea lichidă, păzind-o de vigilența rudelor lacome și indiscrete. Așa-zisa lui încercare de a construi o casă pentru Otilia este o parodie, căci achiziționează pe gratis materiale depreciate, provenite din demolări, și amână, din avariție, *sine die* angajarea meșterilor necesari. O iubește pe Otilia și ar vrea s-o ajute, dar caracterul său indecis, teama de Aglae și zgârcenia îl împedică să-i legalizeze fetei situația. Conflictul succesoral din jurul averii lui moș Costache se va încheia atât cu distrugerea celui mai puțin rezistent (bătrânul suferind), cât și cu destrămarea celor două familii: Costache moare după o nouă

Scanned with OKEN Scanner

criză vascular-celebrală, amplificată de şocul furtului banilor (pe care-i ţine, imprudent, asupra lui) de către Stănică Raţiu, iar Otilia se va căsători cu Pascalopol, lăsându-l pe Felix să-şi împlinească dezideratul profesional.

Neşansa cuplului într-o lume mercantilă

Motivul intelectual-erotic al creaţiei romaneşti se dezvoltă şi el pe mai multe planuri, care se intersectează: devenirea profesională a tânărului aspirant la cariera medicală, iubirea adolescentină şi cea matură, care intră, uneori, în conflicte dureroase. Mult timp Otilia oscilează între cei doi pretendenţi la mâna ei, căutând cu luciditate alternativele: deşi îl iubeşte pe Felix, simte că nu este o parteneră potrivită pentru un tânăr ambiţios şi capabil de sacrificii, ca să realizeze performanţa în lumea ştiinţifică medicală; după câteva tribulaţii sentimentale, se va căsători cu Leonida Pascalopol, care-i oferă ocrotirea calmă a bărbatului matur, trecut de furtunile vieţii, bunăstarea materială, satisfacerea cu delicateţe a capriciilor şi obişnuinţa de a fi ocrotită de acesta încă din copilărie. Pentru Felix, ea va rămâne o proiecţie ideală a fericirii, o enigmă a eternului feminin şi prima iubire, pe care n-o va uita niciodată. Finalul romanului distruge iluziile sentimentale ale foştilor îndrăgostiţi, prin indicaţiile scriitorului, voit prozaice, despre evoluţia lor ulterioară: Pascalopol, îmbătrânind şi fiind un epicureu înţelept, îi va reda libertatea tinerei sale soţii, păstrând amintirea unei fericiri ce nu putea dura şi menţinând o legătură de prietenie cu Otilia prin schimburi de epistole şi fotografii. Prozatorul sugerează că timpul necruţător va distruge graţia şi spontaneitatea adolescentei de altădată, că echilibrul ei instabil se va fixa, anulând însăşi enigma feminităţii sale.

Încorsetată într-un cadru anumit de viaţă şi recăsătorită cu un conte în Spania sau în America, Otilia înfăţişează – în fotografia oferită lui Felix de către Pascalopol – o imagine de nerecunoscut, aflată la antipodul fiinţei pline de viaţă, îndrăgite de el: *„o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută, dar care nu mai era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul"*. Inefabilul tinereţii se risipise şi Otilia se adaptase la monotonia uniformizantă a vieţii cotidiene, păstrând, poate, în sufletul ei amintirea acelui intermezzo adolescentin, care răscumpără – prin frumuseţe – toate eşecurile existenţiale de mai târziu.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- „Otilia şi Felix – cuplul adolescentin visat?" Răspundeţi, într-o compoziţie proprie, acestei întrebări, valorificând textul călinescian.
- Elaboraţi un eseu nestructurat în care să conturaţi portretul Otiliei, având drept „reflectori" următoarele personaje: Costache Giurgiuveanu, Pascalopol, Aglae, Stănică Raţiu, Aurica şi Felix.
- Tipologia personajelor fiind memorabilă în *Enigma Otiliei*, realizaţi portretele eroilor: Pascalopol şi membrii familiei Tulea.
- Elaboraţi o compoziţie cu tema: „Tipologia eroilor în romanul «*Enigma Otiliei*» de G. Călinescu", urmărind îndeosebi modalităţile de realizare a tipului de avar (Costache Giurgiuveanu) şi a celui de arivist (Stănică Raţiu).

Capitolul al III-lea

Personalităţi

Honoré de Balzac (1799 – 1855)

Prodigiosul scriitor francez îşi concepe opera romanescă în vasta serie a ***Comediei umane***. Temele operei le subsumează unor „studii de moravuri" (***Eugénie Grandet, Moş Goriot, Vărul Pons*** ş.a.). Unele trăsături ale tehnicii balzaciene (pictura amănunţită a mediilor, expoziţiile ample, intriga bine închegată, situarea precisă în timp şi în spaţiu, individualizarea portretelor) sunt adoptate şi de G. Călinescu în romanele sale.

Benedetto Croce (1866 – 1952)

Filozof şi estetician remarcabil, care contesta istoria şi critica literară, pe care le considera domenii limitate, fără acces la universal. Nefiind preocupat de sinteze, ci de personalităţi culturale distincte, le dedică – unora dintre ele – solide monografii: Goethe, Ariosto, Shakespeare, Corneille. Alături de ***Filosofia spiritului***, în studiile de teoria artei literare ***Poezia şi non-poezia***, ***Poezia antică şi modernă***, B. Croce postulează supremaţia principiului estetic (al estetismului).

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Enigma Otiliei***, Tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie de Ion Bălu, Editura Albatros, Bucureşti, 1983
- Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Editura Minerva, Bucureşti, 1972
- N. Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Editura Minerva, Bucureşti, 1980
- xxx, ***G. Călinescu: Fals jurnal***, Editura Pro, Bucureşti, 2000, ediţie îngrijită de Eugen Simion
- E. Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976

Scanned with OKEN Scanner

Limbă şi comunicare

Elemente paraverbale ale comunicării: ton, pauză, intonaţie

În actul comunicării orale, atât emiţătorul, cât şi receptorul îşi asumă succesiv cele două roluri, relaţia de comunicare orală fiind biunivocă, pe când comunicarea scrisă face ca rolurile de emiţător şi receptor să fie ireversibile, relaţia, în acest plan, fiind univocă.

De cele mai multe ori, contextul situaţional nu are importanţă pentru comunicarea scrisă, pentru aceasta esenţial fiind contextul referenţial. Scrisul implică formulări definitive, emiţătorul şi receptorul putând fi separaţi prin mari diferenţe spaţiale şi/sau temporale.

În cazul comunicării orale, datele contextului imediat sunt implicite, referirea la acestea fiind posibilă şi prin **mijloace paraverbale** (*para* – aproape, lângă): tonul, pauza, intonaţia.

● **Tonul** este caracteristica articulatorie, constând în variaţii de înălţime în rostirea silabelor dintr-un cuvânt. Aceste variaţii sunt determinate de numărul de vibraţii pe secundă şi de contracţiile coardelor vocale.

● **Pauza** este întreruperea vorbirii. Are durată variabilă şi se notează prin semne de punctuaţie.

Pauza funcţionează ca mijloc fonetic de realizare a relaţiilor sintactice, marcând (împreună cu intonaţia):

a) absenţa verbului la mod predicativ.

Exemplu: *Eu, acasă.* (virgula marchează elipsa predicatului);

b) distincţia dintre unităţile sintactice izolate şi cele neizolate.

Exemple: *Problema **dificilă** a rămas nerezolvată.* (atribut determinativ de identificare/clasificare)

*Problema, **dificilă**, a rămas nerezolvată.* (atribut explicativ cu nuanţă de circumstanţial de cauză)

Mi se pare că l-am auzit vorbind. (subordonata este subiectivă)

Mi se pare, că l-am auzit vorbind. (virgula marchează prezenţa unei subordonate de cauză).

● **Intonaţia** este variaţia de înălţime a tonului în rostirea unui enunţ; intonaţia poate fi definită şi ca unitate suprasegmentală „extensivă" (unitatea suprasegmentală „intensivă" fiind accentul).

Intonaţia dă melodia enunţului, transmiţând:

– anumite informaţii gramaticale (tipul de enunţ în funcţie de scopul comunicării: declarativ, interogativ, exclamativ);

– semnificaţii de tip conotativ, legate de starea afectivă a emiţătorului, atitudinea şi intenţiile comunicative ale acestuia.

Intonaţia are o funcţie distinctivă:

Pleacă acasă. – afirmaţie

Pleacă acasă? – interogaţie

Pleacă acasă! – ordin

Uite ce ai făcut, *deşteptule*! – exclamaţie reprobativă

Comparând tonul cu care este pronunţat ultimul cuvânt cu tonul silabei proeminente (silaba în a cărei rostire se produce o ridicare a tonului) din enunţul considerat, se disting trei tipuri de contururi intonaţionale:

1) *neutru* – ultima silabă este pronunţată pe acelaşi ton cu silaba proeminentă;

2) *ascendent* – ultima silabă este pronunţată pe un ton mai ridicat decât silaba proeminentă;

3) *descendent* – ultima silabă este pronunţată pe un ton mai scăzut decât silaba proeminentă.

Theodor Pallady, *Amintiri*

Scanned with OKEN Scanner

În limba română, conturul ascendent caracterizează, de obicei, enunțurile interogative care nu conțin pronume sau adverbe relative: *Ai fost la școală?*

Conturul descendent poate fi identificat în cazul enunțurilor declarative: *Ai fost la școală!*

Exemple în care se identifică un contur ascendent:

*I-am dat **Mariei** o carte.* („nu altcuiva")

*I-am dat Mariei **o carte**.* („nu altceva")

***Mă duc la munte** / când sunt în vacanță.* (contur ascendent la nivelul regentei)

***Când sunt în vacanță**, / mă duc la munte.* (contur intonațional ascendent la nivelul subordonatei)

Exerciții. Aplicații

1. Realizați situații de comunicare orală în care să existe intonație interogativă și neutră.
2. Creați un dialog în care să folosiți cele trei tipuri de caracteristici intonaționale (neutru, ascendent, descendent).
3. Formulați contexte în care intonația ascendentă să se identifice atât la nivelul unor părți de propoziție, cât și la nivelul propozițiilor (regente sau subordonate).
4. Identificați elemente paraverbale într-un text literar.

Adjective fără grade de comparație

Ca parte de vorbire flexibilă, exprimând o calitate a unui obiect, a cărui caracteristică gramaticală este subordonarea față de substantiv, manifestată prin acord, adjectivul se caracterizează prin categoriile gramaticale de gen, număr și caz și prin categoria gramaticală a comparației. Adjectivul are trei grade de comparație: pozitiv, comparativ și superlativ.

Există însă adjective care, în mod obișnuit, nu au grade de comparație. Acestea se grupează în următoarele categorii:

a) adjective care, prin originea lor, sunt **vechi comparative sau superlative latinești**: *major, minor, inferior, superior, exterior, ulterior, anterior, posterior, optim, ultim, suprem, maxim, extrem.* Aceste adjective au pătruns în limba română pe cale savantă;

b) adjective care exprimă **însușiri al căror sens nu poate fi supus**, în principiu, comparației, însușirea exprimată neputând avea grade diferite: *asemenea, complet, gata, desăvârșit, deplin, enorm, fundamental, întreg, mort, viu, oral, prim, unic, ultim, veșnic, terminal, general, perfect, principal, pulmonar, popesc, endemic, petrolifer, muncitoresc, etern etc.;*

c) adjective preluate din domeniul științei și al tehnicii: [industrie] *energetică*, [țesut] *adipos*, [soluție] *hidrofobă*, [mediu] *acvatic*;

d) adjective invariabile fie de proveniență adverbială (haine *gata*, *așa* răspuns, *asemenea* faptă) sau neologice (*precoce, motrice, atroce*).

Observație:

A zice *„mai superior"*, *„cel mai optim"*, *„foarte optim"* constituie o greșeală, un pleonasm, eroare de exprimare constând în folosirea alăturată a unor cuvinte, construcții, propoziții cu același sens.

Exerciții. Aplicații

1. Arătați care dintre adjectivele următoare nu au grade de comparație și explicați de ce: *cald, deplin, secret, obligatoriu, străveziu, voinic, special, muncitoresc, galben, sătesc, general, pulmonar, complet, roșu, endemic, urban, mic, rural, oral, întreg, prematur, psihic, reactiv, reflexiv.*
2. Încadrați în următoarele categorii – cu grade de comparație și fără grade de comparație – adjectivele de mai jos: *abisal, abstract, absurd, acvatic, alienat, autohton, bianual, bilingv, candid, cardiac, civil, canicular, colosal, confidențial, detaliat, diametral, editorial, edilitar, electric, familial, fastuos, geometric, gustos, idilic, iluzoriu, imaterial, primitiv, robust, radioactiv, uman, uzual, vizual, vânjos, zelos, zadarnic.*
3. Alcătuiți cinci propoziții cu adjective care nu pot avea grade de comparație.
4. Introduceți, în contexte, adjective care, prin originea lor, exprimă vechi comparative latinești (cel puțin cinci).
5. Identificați în textul următor adjectivele care nu pot avea grade de comparație; motivați fiecare situație: *„În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii [...], ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit [...] făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice".* (G. Călinescu)
6. Selectați dintre adjectivele următoare pe acelea care nu au grade de comparație: *acru, bun, complet, deplin, egal, endemic, fierbinte, limpede, mort, optim, oral, principal, ponderat, reflexiv, scund, superior, trist, violent, viu.*

Construiți cu ele câte o propoziție.

7. Elaborați o scurtă compoziție având ca temă o întâmplare trăită de voi, în care să folosiți zece adjective fără grade de comparație.

Scanned with OKEN Scanner

Tipuri de texte

● **Referatul** este un text ce cuprinde relatarea unei activităţi sau prezentarea unei lucrări, fiind structurat, de obicei, astfel:

a) prezentarea pe scurt a problemei abordate;

b) descrierea activităţilor, a cercetărilor sau a unei cărţi;

c) concluzii şi propuneri;

d) semnătura celui care a întocmit referatul.

Tot referat se numeşte şi însemnarea făcută pe marginea unui act oficial, prin care se propune o soluţie sau se cercetează o situaţie, printr-o rezoluţie.

● **Eseul** este un text, realizat într-o formă literară, în care se tratează, într-o interpretare originală, probleme din domenii variate, de obicei fără pretenţia de a le epuiza. Subiectivitatea, ineditul şi originalitatea punctului de vedere al autorului sunt trăsături ale eseului, motiv pentru care acesta este socotit „operă de personalitate".

Theodor Pallady, *Piaţa Furstemberg*

În activitatea didactică există două tipuri de eseuri: **eseul nestructurat** prezintă elevului un subiect, urmând ca acesta să decidă ce să includă şi cum să ordoneze răspunsul; **eseul structurat** precizează elevului ce să ia în considerare, indică performanţa relativă a problemelor şi ordonează răspunsul.

● **Comentariul.** În sens general, comentariul este un text, de obicei scurt, prin care se explică (interpretează) şi se apreciază (în spirit critic) un eveniment, o problemă din actualitate. Aspectele comentate sunt foarte variate, comentariile putând fi filozofice, ştiinţifice, politice, culturale, morale, literare, artistice (muzicale, dramatice), sportive etc.

Comentariul literar este o compoziţie în care se explică, se interpretează şi se apreciază anumite pasaje dintr-o operă sau opera în întregime, stabilindu-se filiaţii şi coordonate istorico-literare.

● **Comentariul de text** cuprinde de obicei:

a) încadrarea fragmentului în opera literară; încadrarea scrierii respective în ansamblul operei scriitorului; integrarea autorului şi a operei sale în perioada în care s-a format şi a creat; identificarea temei, precum şi a celor mai importante idei;

b) prezentarea ideilor ce se desprind din lectura textului, simultan cu anumite consideraţii asupra realizării artistice privind: tipuri de imagini, figuri de stil, elemente de fonetică, morfologie şi sintaxă, observaţii cu privire la vocabular, comentariul prozodiei (în cazul versurilor);

c) aprecieri referitoare la sentimentele pe care lectura textului le inspiră cititorului; asemănări sau diferenţieri faţă de alte texte din literatura română sau universală.

● **Analiza.** Într-o accepţie largă a termenului, prin analiză se înţelege metoda generală de cercetare, bazată pe descompunerea unui întreg (obiect, fenomen, text) în elementele lui componente şi pe studierea fiecăruia dintre acestea. Opusă analizei, dar strâns legată de ea, este **sinteza.**

Ca tip de compoziţie, analiza este textul care constă în descompunerea unui întreg (obiect, fenomen, comunicare verbală etc.) în elementele lui componente, în explicarea, interpretarea şi aprecierea fiecăruia dintre acestea şi a întregului pe care îl constituie. Structura analizei literare trebuie adaptată specificului operei, neexistând formule general valabile.

Analiza literară implică şi operaţia de comentare. Deosebirea dintre cele două tipuri de compoziţie constă în faptul că în analiza literară se apreciază toate elementele constitutive ale operei în perspectiva evaluării ansamblului, în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce în **comentariul literar** atenţia se fixează asupra unuia sau a câtorva elemente componente.

● **Paralela** este o compoziţie în care se prezintă, simultan, asemănările şi deosebirile dintre două obiecte, fenomene, persoane (personaje literare), fiinţe, opere (ştiinţifice, literare, artistice), evenimente etc., cu scopul sublinierii, prin comparaţie, a trăsăturilor specifice.

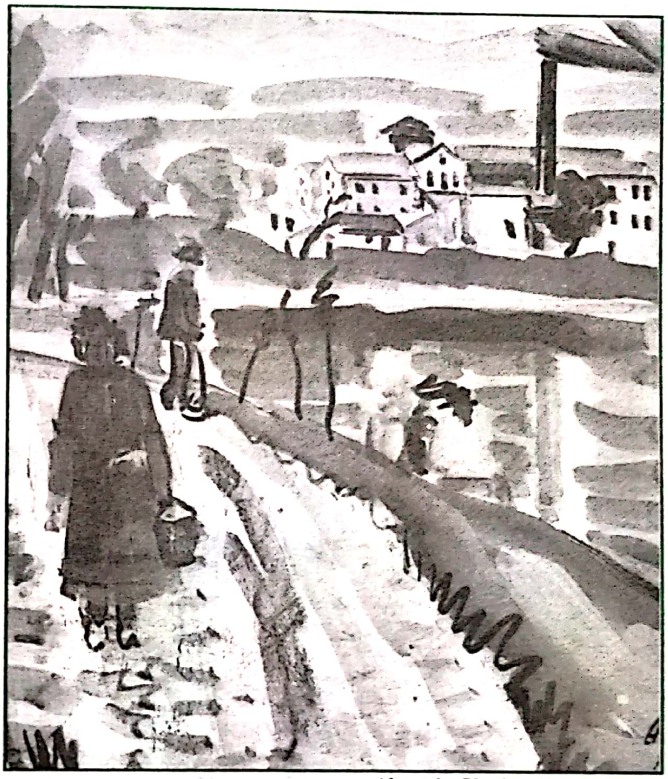
● **Procesul-verbal** este un act cu caracter oficial în care se consemnează un fapt, o situaţie, sau în care se notează, pe scurt, discuţiile şi hotărârile unei adunări constituite. Există mai multe tipuri de procese-verbale: de consemnare, de constatare, de contravenţie, de predare-primire.

În procesul-verbal de consemnare se menţionează: a) data, locul şi felul adunării; b) participanţii; c) ordinea de zi, conţinutul discuţiilor (cu nominalizarea celor care au luat cuvântul); ideile din intervenţiile acestora, precum şi hotărârile adoptate; în final semnează cel care a redactat procesul-verbal sau cei care au participat, în cazul unei şedinţe restrânse.

● **Cererea** este textul cu destinaţie oficială, prin care o persoană solicită rezolvarea unei probleme de ordin personal sau public. În alcătuirea ei intră: a) formula de adresare (cu iniţiale majuscule), după care se pune virgulă; b) numele şi prenumele solicitantului, funcţia sau ocupaţia lui şi adresa completă; c) conţinutul propriu-zis al cererii şi motivarea acestuia (se vor evita detaliile inutile); d) în dreapta, sub text, petiţionarul semnează; e) în stânga paginii, sub text, se pune data când a fost concepută cererea; f) în partea de jos a paginii, se menţionează funcţia şi locul de muncă ale adresantului.

● **Curriculum vitae** reprezintă expunerea succintă a datelor despre viaţa unei persoane, făcută de persoana însăşi. În alcătuirea acestui tip de text, cerut în situaţii diverse (angajare într-o instituţie, prezentare într-o anumită împrejurare etc.), sunt incluse rubrici, precum: datele personale (numele şi prenumele, data naşterii, adresa, numărul de telefon, fax, e-mail, web, stare civilă, educaţie (şcoli absolvite, diplome şi titluri ştiinţifice obţinute), activitate profesională, activităţi desfăşurate (locuri de muncă anterioare, funcţii deţinute), lucrări publicate, alte menţiuni privind preocupările persoanei respective, care să contureze o prezentare succintă a acesteia.

● **Memoriul de activitate** este un text în care autorul îşi consemnează, succint, realizările în planul activităţilor



Alexandru Phoebus, *Lacul Floreasca*

profesionale, în vederea informării şi a confirmării lor de către o anumită instanţă. Un memoriu de activitate va fi redactat în stil oficial, cu construcţii sobre, fraze scurte şi fără digresiuni.

Exerciţii. Aplicaţii

1. Întocmiţi un referat în care să prezentaţi ultima carte citită.

2. Elaboraţi un eseu nestructurat având ca temă „Opere majore ale prozatorilor români, sursă de inspiraţie pentru cinematografia naţională".

3. Comentaţi un proverb românesc.

4. Faceţi analiza unui vers sau a unei strofe dintr-o poezie îndrăgită.

5. Realizaţi o paralelă între două personaje feminine din romanele lui Camil Petrescu: Ela şi Doamna T.

6. Întocmiţi o cerere către conducerea liceului, în vederea obţinerii unei adeverinţe pentru înscrierea la o bibliotecă.

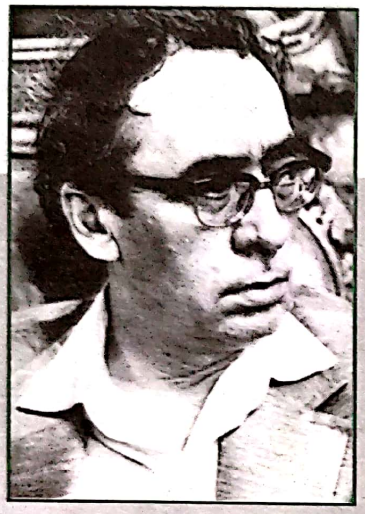
7. Redactaţi-vă curriculum vitae, în vederea participării la un concurs de obţinere a unei burse.

8. Alcătuiţi un memoriu de activitate, în care să vă prezentaţi rezultatele obţinute în cadrul cercului preferat, al clubului sportiv, sau al unui curs opţional pe care îl frecventaţi în afara şcolii etc.

Scanned with OKEN Scanner

În cercul fără ieșire al istoriei

Marin Preda



Coordonate ale vieții și operei

La 5 august 1922, se naște în comuna Siliștea – Gumești, în județul Teleorman, Marin Preda, fiul lui Tudor Călărașu și al Joiței Preda, într-o familie de țărani. Experiențele primilor ani de școală (1930–1937), în satul natal, converg spre descoperirea forței cuvântului, fascinația cărților și voința de a se desprinde din lumea satului. Este absolvent, în 1941, al Școlii Normale din Abrud.

Debutează în pagina literară „Popasuri" a ziarului „Timpul", în 1942, cu schița ***Pârlitu'***.

Tânărul scriitor propunea o viziune distinctă asupra lumii rurale, încă din cartea sa de debut, o culegere de schițe și povestiri intitulată ***Întâlnirea din Pământuri*** (1948), care anunța apariția unui original și viguros talent. ▶▶▶

Morometii

(fragmente)

Moromete stătea pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii stăteau însă în curți, nu era acum timpul de ieșit în drum. Din mâna lui, fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.

– Ce mai faci, Moromete? Ai terminat, mă, de sapă?

Iată că se ivise totuși cineva. Moromete ridică fruntea și îl văzu pe vecinul său din spatele casei apropiindu-se de podișcă. Se uită numai o dată la el, ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic; se vedea că nu o astfel de apariție aștepta el, „...Pe mă-ta și pe tine, chiorule!" șopti atunci Moromete pentru el însuși, apoi răspunse foarte binevoitor:

– Da, am terminat... Tu mai ai, mă Bălosule?

– Am terminat și eu. Mai aveam un petic dincoace în Pământuri, mi l-au săpat ai lui Țugurlan... Ce faci, Moromete, te-ai mai gândit? Îmi dai salcâmu-ăla?

Moromete se uită țintă la vecinul său, înțelegând pentru ce ieșise el la drum și nu răspunse la întrebare. „Da, am discutat odată să-ți vând un salcâm! Poate am să ți-l vând... poate n-o să ți-l vând... De ce trebuie să ne grăbim așa!?" părea să-i spună el vecinului.

– Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică... admitem cazul că fiind ocupat... mai adăugă el.

Vecinul avu bănuiala că aceste cuvinte nu sunt chiar atât de nevinovate cum s-ar fi putut înțelege din glasul cu care fuseseră rostite, dar trecu peste asta.

– Păi de ce zici că nu vreai să mai dai, Moromete? Că vroiam să ți-l plătesc...

Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.

– Să ții minte că la noapte o să plouă. Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grâu, Tudore! zise el.

Scanned with OKEN Scanner

Va să zică de aceea nu mai avea nevoie să-i vândă salcâmul! O vreme Bălosu nu mai zise nimic, apoi se prefăcu că schimbă vorba:

– Mă întâlnii pe la prânz cu Albei. Zicea că mâine dimineaţă o porneşte prin sat după impozite.

Moromete rămase nemişcat.

– Zicea că a primit o dispoziţie, sau un ordin, dracu să-l ia... Că cine are de achitat *fonciire* şi n-o s-o achite mâine, o să le ia din casă.

Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neaşteptate de pe stănoagă. [...]

– Nilă – zise el – până răsare soarele trebuie să-l trântim la pământ! Hai, pune mâna pe secure!

– Salcâmul?! întrebă flăcăul uimit.

Toată lumea cunoştea acest salcâm. Copiii se urcau în el în fiece primăvară şi-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire. Toamna, viroaga se umplea cu apă, iar în timpul iernii îngheţa. Când erau mici, Paraschiv, Nilă şi Achim curăţau şanţul de zăpadă şi gloduri şi netezeau cea mai lungă gheaţă de prin împrejurimi. Lunecuşul pornea de undeva din susul grădinii şi se oprea la rădăcina copacului. În fiecare iarnă era aici o hărmălaie nemaipomenită. Ajungând la capătul gheţuşului, vrând-nevrând, copiii îmbrăţişau tulpina salcâmului, lipindu-şi obrajii înfierbântaţi de scoarţa lui neagră şi zgrunţuroasă. Primăvara, coroana uriaşă a salcâmului atrăgea roiuri sălbatice de albine şi Achim se căţăra ambiţios în vârful lui să le prindă. Salcâmul era curăţat de crăci în fiecare an şi creştea la loc mai bogat.

Nilă îşi dădu pălăria pe ceafă şi întrebă încă o dată:

– Salcâmul *ăsta*? De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem? De ce?!...

– Într-adins, răspunse Moromete. Într-adins, Nilă, îl tăiem, înţelegi? Aşa, ca să se mire proştii! Pune mâna, nu te mai uita, că se face ziuă.

– Cum să se mire proştii?! întrebă Nilă supărat, neînţelegând, trecându-i pentru prima oară prin cap că la urma urmei tatăl lui ar putea să ţină seama şi de ceea ce gândeşte el, aşa cum a fost seara trecută, când l-a întrebat ce să facă cu Achim.

Moromete se uită mirat, la fiu, dar după aceea puse mâna pe secure şi-i încercă tăişul.

–Vreai să ştii în ce fel să se mire proştii? întrebă el. Să se uite şi să se mire până li s-o apleca.

– Bine, dar nu e salcâmul nostru! mai protestă Nilă.

– Dar al cui e? întrebă tatăl, apucând securea de coadă.

– Nu e al ga Mariei?! răspunse Nilă, crezând că totuşi tatăl n-are să încerce să taie salcâmul. Şi pe urmă, ziua n-avem timp? mai bombăni el încă nedumirit. Ce ţi-a venit acuma, cu noaptea în cap?

Moromete nu-i răspunse. Începu să dea ocol salcâmului, căutând un anumit loc unde să înceapă a-l lovi. O clipă el mai rămase locului gânditor, apoi deodată ridică securea şi-o înfipse cu putere în coaja zgrunţuroasă a copacului. Din gât îi ieşi un icnit adânc şi lovitura ţâşni de la rădăcina copacului, se lovi de uluci şi se întoarse îndărăt, făcând să răsune viroaga.

Nilă apucă şi el securea în mâini şi trecu de cealaltă parte a tulpinei.

– Şi cui îl dai? întrebă el.

– Ăstuia, răspunse Moromete arătând spre grădina lui Bălosu.

În 1955, publică primul volum al romanului ***Morometii***, operă fundamentală a literaturii române postbelice. Explorarea universului ţărănesc, privit sub incidenţa unui destin istoric nefast este continuată şi în cel de al doilea volum al romanului, pe care avea să-l publice în 1967.

În romanele ***Risipitorii*** (1962), ***Intrusul*** (1968), ***Marele singuratic*** (1972), ***Delirul*** (1975) sunt evidenţiate coordonatele altor spaţii ale vieţii (mediul citadin, industrial, intelectual şi artistic, reconstituirea unui moment istoric). Volumele eseistice şi memorialistice ***Imposibila întoarcere*** (1971) şi ***Viaţa ca o pradă*** (1977) îl impun ca pe o pătrunzătoare conştiinţă umană şi culturală a veacului său.

Ultimul roman al lui M. Preda, trilogia ***Cel mai iubit dintre pământeni***, apare în 1980, iar după numai câteva luni, la 16 mai 1980, Marin Preda se stinge din viaţă prematur, în plină forţă creatoare.

Relaţia lui Preda cu lumea operei sale este dezvăluită de eseurile cuprinse în ***Imposibila întoarcere***. Publicate, începând cu 1971, în revista „Luceafărul", strânse apoi în volum, eseurile dezvăluie o conştiinţă mobilă, interogativă, implicată în destinul omului şi al civilizaţiei edificate de acesta, un moralist receptiv la spiritul modernităţii, dar profund ataşat de valorile tradiţionale. Volumul eseistic este captivant prin spectacolul de idei. Este, cum s-a şi remarcat de către interpreţii operei lui Preda, o carte morometiană în spiritul ei fundamental. Scriitorul meditează asupra lumii în felul în care însuşi eroul său, Moromete, reflectează asupra vieţii, provocând nelinişti şi întrebări, invitându-şi cititorul să gândească febril în privinţa necontenitei deveniri.

Scanned with OKEN Scanner

Ce se întâmplă cu țăranul și cu civilizația sa tradițională? Este întrebarea care-l obsedează, încă de la începutul creației sale, pe scriitor. Pe M. Preda îl interesează în primul rând oamenii, apoi istoria, pe care o califică „*înceată și nepăsătoare*". Indiferent de unde pornește și unde ajunge, meditația scriitorului revine la obsesia lui, lumea morală a satului continuă să fie pentru el un punct de referință. Satul i se pare lui Preda o colectivitate omogenă, spre deosebire de oraș: „*Acolo omul este acasă pe orice uliță, îl găsești peste tot. Omul se uită la om și se bucură...*", comunicând și respectându-se unul pe celălalt.

Marin Preda cere literaturii, alături de rigoarea formei de exprimare și adâncimea observației, fidelitate față de om și înțelegerea necesară pentru dramele lui. În cazul lui Preda, atât judecățile omului, cât și cele ale scriitorului arată opțiunea pentru un realism obsedat de fatalitatea relației individ-societate, atent la efectele acestei relații în planul psihologicului, un realism în care individul, înainte de a fi o potențială victimă a istoriei, merită să-și încerce toate șansele. Rareori în literatura română un scriitor și-a înțeles atât de bine vocația etică și a reflectat cu mai mare luciditate la toate posibilitățile ei de a fi transmisă cititorilor în forme artistice convingătoare.

De la prima sa carte de anvergură, *Moromeții*, vol. I, până la trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni*, relația tensionată a „*timpului tragic*" cu omul este evidentă.

Cărțile de confesiune (***Viața ca o pradă***, ***Imposibila întoarcere***, ***Convorbirile...*** cu Florin Mugur) comunică aceeași preocupare: o istorie aberantă și injustă copleșește ființa și o aruncă în afara lumii ei.

Abordarea textului în clasă

- Rezumați subiectul primului volum al romanului *Moromeții*.
- Demonstrați însemnătatea și originalitatea acestui roman în ansamblul prozei românești cu tematică rurală. Încercați să stabiliți în ce descendență literară se situează proza lui Marin Preda. Citiți câteva proze din volumul de debut, *Întâlnirea din Pământuri*, și identificați „semne" ale romanului *Moromeții* și ale eroului său.
- Puneți în evidență particularitățile prozei lui Marin Preda, în mod special ale romanului *Moromeții*.
- Comentați fraza cu care începe romanul *Moromeții*. Ceea ce urmează în roman confirmă îngăduința timpului? Puneți în relație afirmația de la început cu aceea de la finele primului volum.
- Comentați scena tăierii salcâmului, respectând următoarele etape:
  – construcția epică a scenei în care Moromete pare, deopotrivă, regizor, interpret și spectator; arta disimulării în relația cu Tudor Bălosu;
  – semnificația momentului ales pentru doborârea salcâmului;
  – scena tăierii salcâmului este precedată de un monolog interior; încercați să pătrundeți în „realitatea interioară" a personajului; evidențiați complexitatea gândirii lui Moromete (asociațiile de idei, discontinuitatea gândurilor);
  –„decupați" secvențele tăierii salcâmului.

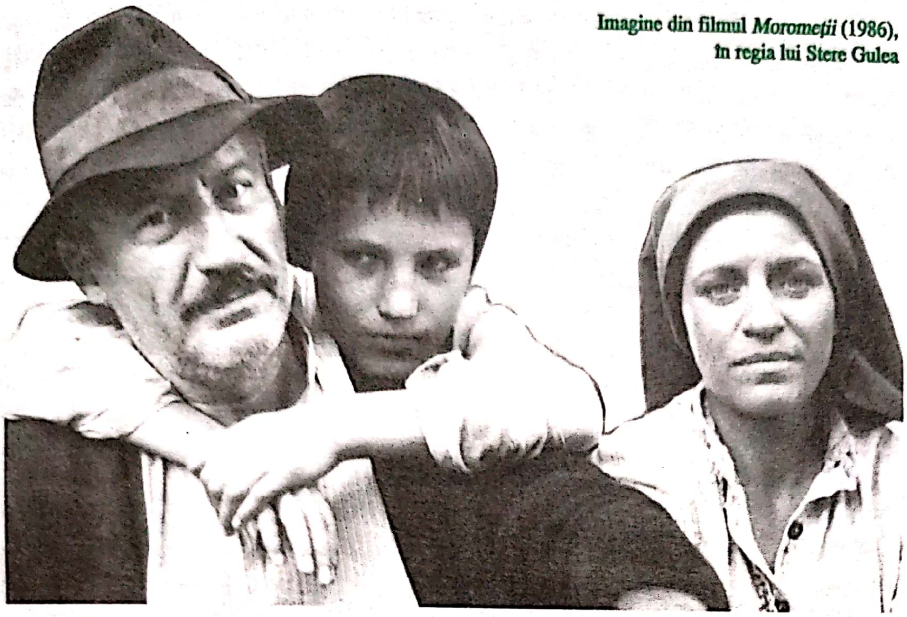
Repere de interpretare

Nuvelele – nuclee epice care prefigurează romanul

Lectura nuvelelor lui Marin Preda din volumul de debut, *Întâlnirea din Pământuri*, conduce la ideea că, în majoritatea lor, acestea anticipează *Moromeții* prin tematică și stil narativ. Izbitoare este, în aproape toată literatura lui Marin Preda, o anume unitate de ton, de „*timbru al efectelor*", cum zicea scriitorul însuși. Nota dominantă este asigurată de impresia de familiaritate cu lumea țărănească, bine cunoscută în toate articulațiile ei, și de o anume „filozofie", desprinsă din „*faptul că țăranul încetează de a mai fi obiect și devine subiect*", cum afirma Paul Georgescu în prefața primului volum al *Moromeților*. Scrierile din *Întâlnirea din Pământuri* sunt narațiuni obișnuite, care lasă să se bănuiască plăcerea povestirii de mai târziu. Personajele acestui prim volum sunt foarte active sufletește, având o intensă viață interioară. În acest sens sunt „rude" apropiate ale lui Moromete.

Povestirea care dă titlul volumului transpune mitul erotic în varianta lui rurală. Naratorul povestește cu ironie binevoitoare turnirul țărănesc în urma căruia flăcăul trebuie să-și câștige dreptul la fata îndrăgită: el își invită rivalul, pe Achim Achim, „în Pământuri", pe câmp, unde bătaia cu bâtele și pumnii, în prezența martorilor, decide învingătorul.

Scanned with OKEN Scanner



Imagine din filmul *Morometii* (1986), în regia lui Stere Gulea

Nuvelele volumului de debut interesează şi prin deschiderea caracterologică în raport cu opera capitală. Astfel, Ilie Resteu (*În ceată*) prefigurează tipul umilitului care acumulează ofense, după care va izbucni în manifestări necontrolate. Pot fi decelate în atitudinea lui semnele personalităţii lui Ţugurlan din *Morometii.*

Naraţiunea *O adunare liniştită* dezvăluie voluptatea personajelor lui Preda de a crea spectacolul povestirii. Paţanghel, eroul acestei naraţiuni, seamănă uimitor cu Moromete. Personajul devine aici adevăratul povestitor, substituindu-se autorului. Paţanghel nu istoriseşte pur şi simplu ce li s-a întâmplat, lui şi vecinului Miai, când au fost cu porumbul să-l vândă la munte. El pune faptele în scenă, le regizează şi apoi le interpretează. Paţanghel (poreclă a lui Moromete) este povestitor şi actor (cum se dovedeşte a fi şi Moromete), pregătindu-şi meticulos efectele istorisirii. Amânările, ocolurile intenţionate, suspansul replicilor ţin de o anume plăcere a personajului de a-şi crea şi regiza o scenă de spectacol cu public. De la Caragiale încoace, nici un alt autor român nu a obţinut efecte artistice mai savuroase din vorbirea personajelor, cum a făcut-o Preda. Suculenţa povestirii în dublu rol, al naratorului şi al personajelor caracterizează şi dialogurile primului volum al *Morometilor.*

Continuitate şi profundă originalitate

Opera lui Preda dedicată lumii satului impune o umanitate profundă şi inedită. Tipologii memorabile au creat Slavici şi Rebreanu. Sufletul rural, în viziunea scriitorilor ardeleni, este pragmatic, obsedat de acumulare în ordine materială şi, numai după ce acest proces s-a încheiat, poate să audă şi alte glasuri, nu doar „*al pământului*" şi „*al iubirii*", ca în *Ion* sau în *Mara* (glasul iubirii materne). G. Călinescu observa că ţăranii lui Slavici nu reprezintă propriu-zis caractere, ci atitudini tipice de viaţă. Marin Preda înlătură imaginea acestui mecanism simplu, previzibil, şi face din ţăranii săi indivizi cu o viaţă psihologică normală, apţi prin aceasta de a deveni eroi de proză modernă. El creează nişte ţărani inteligenţi, în măsură să conştientizeze şi să trăiască, în modul lor caracteristic, dramele existenţei şi ale clasei sociale din care fac parte.

Cu nesemnificative excepţii, **istoria este preocuparea supremă a operei lui Marin Preda.** Din această perspectivă, romanul ***Morometii*** se concentrează asupra libertăţii morale în luptă cu fatalitatea istoriei. Ea este anunţată de prozator într-o frază programatică, dar ceea ce urmează în roman contrazice această afirmaţie. Timpul se dovedeşte viclean, răbdarea lui nu-i decât o formă de acumulare pregătind izbucnirea unei crize noi. La sfârşit, când drama Morometilor este un proces încheiat, iar imaginea vieţii liniştite este spulberată, prozatorul revine asupra notaţiei de la început: „*Timpul nu mai avea răbdare*". Este una dintre multiplele faţete ale simetriei în literatura lui Marin Preda, plină de evoluţii în cerc. Aceasta vrea să dea o idee despre evoluţia procesuală a vieţii, ce se scurge după o lege statornică şi misterioasă, care acţionează şi în natură. Prozatorul revine, în cartea următoare, la simbolurile pe care abia le-a părăsit în opera anterioară; proza lui Marin Preda trăieşte sub puterea unei obsesii a **întoarcerii la un punct originar.** Scris după ce prozatorul se familiarizase (în romanul ***Risipitorii***) cu procedeele epice noi, volumul al doilea al romanului ***Morometii*** (1967) reafirmă, nu de la început, ideea de forţă a cărţii: dispariţia unei civilizaţii străvechi şi a unui mod de existenţă sub presiunea modificărilor fulgerătoare prin care a trecut satul românesc. Asupra satului de altădată, cu structuri bine fixate, satul „*adunărilor liniştite*" şi al dialogurilor pline de spirit, se abat evenimentele unui timp nerăbdător să-şi impună legile lui.

În romanul ***Risipitorii*** (1962), trecând într-un alt spaţiu social şi într-un registru epic diferit, eroii sunt intelectuali. Deşi au tot ce le trebuie spre a reuşi, totuşi, viaţa lor ia adesea un curs tragic.

Scanned with OKEN Scanner

▶▶▶ Prozatorul descoperă o relație secretă, care leagă viața individului de ceea ce el numește „subdestin". În romanul ***Intrusul*** (1968), în spiritul prozei moderne, Preda urmărește destinul unui individ, puternic și inteligent, victimă, de asemenea, a unui accident. Și ***Marele singuratic*** (1972) dezvoltă o problemă dezbătută de toată proza modernă: raportul dintre personalitatea individului și determinismul istoric. Se constată, astfel, că istoria, adevărul și raportarea omului la realitatea socială sunt noțiuni-cheie, în afara cărora literatura nu poate exista. După ce a urmărit cazul unui individ în solitara încercare de a ieși din istorie, ***Delirul*** (1975) este și romanul unui destin colectiv, într-o epocă tulbure și tragică (al doilea război mondial). Ultima carte, ***Cel mai iubit dintre pământeni*** (1980), este romanul unor experiențe fundamentale de viață, al unor trăiri esențiale, al unor dramatice încleștări ale omului cu circumstanțele istoriei, Victor Petrini, protagonistul cărții, suportând o dublă detenție injustă.

Marin Preda moare la 16 mai 1980.

Instanța narativă

Este componenta situației narative suprapuse, în parte, peste aceea de persoană. Vocea narativă acoperă un câmp mai larg decât cel determinat de extensia persoanei gramaticale: identifică autorul, naratorul și distincția/suprapunerea acestora în povestire (vezi stilul indirect liber); relevă relatarea prin intermediul unui personaj/narator, situat în afara evenimentelor relatate; stabilește raportul dintre personaj și narator; marchează formal, în text, prezența receptorului.

Rezumatul

Reproduce un act de comunicare în aspectele sale esențiale. Acesta prezintă succint, în scris sau oral, ideile unei lucrări, ale unei expuneri etc.

Psihologiile rurale pe care le examinează Preda aparțin unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu încoace, psihologia țăranului a încetat să mai fie privită ca o alcătuire de forțe elementare. Intuiția sigură a lui Preda s-a orientat spre zonele adânci ale psihologiei, unde, în formele specifice eticii sătești, tandrețea se împletește cu duritatea, subtilitatea cu încăpățânarea surdă în apărarea convențiilor lumii rurale. În literatură, nu profesiunea și cultura personajelor interesează, ci capacitatea lor de a reprezenta condiția umană. Din această perspectivă, eroul central al romanului *Morometii* nu seamănă cu nici unul dintre personajele literare anterioare. Ineditul tipologiei și profunzimile creației lui Preda fac din *Morometii* un roman de excepție și din Ilie Moromete, un personaj memorabil. Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, creator, transformă o existență banală într-un spectacol. De pe stănoaga podiștei sau de pe prispa casei, Moromete privește lumea pătrunzător, în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o lumină a spiritului deschis, care pentru ceilalți nu se aprinde.

Ilie Moromete și complexitatea lumii rurale

Originalitatea romanului ține, în primul rând, de prestanța dovedită de eroul său în toate împrejurările vieții. *Morometii* înseamnă, de fapt, Ilie Moromete. Tot ce se întâmplă în roman, toate personajele (cu excepția cuplului Birică–Polina și a familei Boțoghină) se definesc prin raportarea la Ilie Moromete. Țăranul, în viziunea lui Preda, prin exponentul său, Ilie Moromete, cumulează trăsături neobișnuite; protagonistul este, în același timp, detașat și neliniștit, iubitor de taclale și însingurat, sceptic sau proferând încrederea în soartă, inteligent, contemplativ, disimulând ca un maestru, înzestrat cu umor. Într-un cuvânt: unic. Ilie Moromete stăpânește în chip absolut peste o familie a cărei alcătuire prevestește parcă destrămarea: trei fii sunt din prima căsătorie – Paraschiv, Nilă și Achim –, în timp ce Tita, Ilinca și Niculae provin din cea de-a doua. Pentru a păstra unitatea familiei, tatăl este neînduplecat și justițiar. Încă din primele pagini, cititorul ia cunoștință de toate problemele acestei familii: lupta pentru a păstra neștirbite cele două loturi de pământ, disensiunile dintre frații vitregi, primejdia *fonciirii* și a datoriei la bancă, dorința mezinului, Niculae, de a merge la școală, întâmpinată cu ostilitate de ceilalți frați, ocrotită de învățătorul satului și de iubirea discretă a mamei sale. Eternelor probleme financiare, Moromete le acordă rolul unei triste necesități: *„Existența banilor îi pricinuia o furie neputincioasă (când trebuia să-i dea, îi dădea cu gesturi disprețuitoare și blestema mărimea, culoarea și mirosul lor)"*. Drumul la munte cu Bălosu, pentru a vinde porumb, reluare a motivului din *O adunare liniștită*, se transformă în experimentul pe durata căruia îl verifică pe Bălosu, interesat doar de câștig. Faptele „*extraordinare*" povestite la întoarcere stârnesc admirația celor în fața cărora relatează. Însoțindu-l mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae rămâne dezamăgit; întâmplările îi păreau banale, oamenii, lipsiți de farmec. „*Tatăl* – notează naratorul – *avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau.*" El avea facultatea – neobișnuită în lumea sa – de a inventa semnificații acolo unde ele păreau să lipsească ori să rămână ascunse celorlalți.

Disprețul lui Moromete față de Bălosu decurge din atitudinea lor, radical diferită, față de bani. Aceeași conduită o are și față de cei trei fii mai mari. Aceștia sunt

Scanned with OKEN Scanner

lacomi de câştig şi nu-şi înţeleg tatăl care, în mentalitatea lor, *„îşi pierde timpul"* stând de vorbă cu Cocoşilă şi Dumitru lui Nae, în loc să facă precum Bălosu, şi anume să negustorească porumbul. Vrând să-i lecuiască de boala câştigului, presat şi de datoria la bancă, Moromete îl lasă pe Achim să meargă cu oile la Bucureşti. Când îşi dă seama că Achim nu se va mai întoarce, iar ceilalţi doi au fugit cu caii şi lucrurile din casă, Moromete nu poate accepta ideea că i-a fost înşelată buna credinţă chiar de către copiii lui. Trădarea intereselor familiale de către fiii cei mari este peste puterea de înţelegere a lui Moromete: *„...Băieţii mei, Scămosule, sunt bolnavi. Să fugă ei de acasă. De ce asta?...."* Încrederea sa în coeziunea familiei se dovedeşte o iluzie.

Din acest moment începe declinul personajului. Risipirea familiei duce la prăbuşirea lui morală. Schimbarea glasului (*„tulbure şi însingurat"*) anunţă o modificare interioară profundă. Lumina pe care Moromete o descoperise în întâmplările şi faptele vieţii se stinge, calmul îl părăseşte şi, fără tihna lăuntrică, existenţa îi ajunge o povară. Omul se însingurează. Momentul de vârf al crizei interioare a personajului se desfăşoară la hotarul lotului de pământ. Închis în cercul gândurilor sale interioare, Moromete supune unei judecăţi aspre lumea care i-a sălbăticit copiii şi l-a scos pe el din universul tihnit în care trăise. Într-o meditaţie nocturnă, pe câmp, Moromete realizează că undeva există o cauză necunoscută încă a nenorocirilor abătute asupra sa. Plăcerea vieţii *„ca miracol de contemplat"* a fost pierdută, lupta pentru apărarea vechilor bucurii s-a sfârşit. Scriitorul înconjoară personajul cu o aură de tristeţe, împrumutată, prin extensie, întregii lumi rurale.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Alegeţi o secvenţă îndrăgită din romanul *Morometii* şi comentaţi-o, relevând semnificaţiile, particularităţile artistice şi motivul opţiunii voastre.
- Realizaţi o compoziţie, având ca punct de plecare scena din poiana fierăriei lui Iocan. Respectaţi următoarele repere: timpul prielnic întâlnirilor; participanţii şi opţiunile lor politice; rolul acestor întâlniri în viaţa satului; importanţa lui Ilie Moromete în aceste discuţii; superioritatea judecăţii lui, datorate inteligenţei personajului; rolul celorlalţi ţărani: Ţugurlan, Din Vasilescu, Cocoşilă.
- Preferinţa lui Moromete şi a autorului său pentru arta spectacolului îşi are ascendenţa în opera lui Caragiale. Comentaţi, într-o compoziţie, scena în care Jupuitu vine să încaseze „fonciirea", scoţând în evidenţă:
  – teatralitatea momentului şi capacitatea lui Moromete de a fi regizor şi interpret al propriului spectacol;
  – strategia disimulării având drept efect amânarea plăţii.
- Elaboraţi un eseu cu tema: „Destinul lui Ilie Moromete sub îngăduinţa timpului. Tragismul eroului, când «timpul n-a mai avut răbdare»".
- Realizaţi o compunere cu titlul „Ipostaze feminine în romanul *Morometii*".
- Având în vedere particularităţile de stil ale romanului (naturaleţea, precizia, esenţializarea realităţii, oralitatea, voluptatea povestirii, teatralitatea), realizaţi o compoziţie cu tema „Fascinaţia cuvântului la eroii lui Marin Preda".

Capitolul al III-lea

Punctul de vedere / Viziunea / Focalizarea

În naratologie, prin **viziune** se denumeşte modalitatea de construire a textului literar prin care autorul realizează şi propune o anumită perspectivă, **un punct de vedere** asupra povestirii.

Focalizarea este o selecţie a informaţiei narative în raport cu ceea ce naratologia tradiţională numeşte „omniscienţa" (informaţia completă) a autorului, conform căreia omniscient devine lectorul. Într-o paralelă cu terminologia clasică, trei tipuri narative de bază corespund celor trei tipuri de focalizare:

a) naraţia cu autor omniscient – focalizare „zero" („naraţie non-focalizată");

b) naraţia cu „punct de vedere", care prezintă o omniscienţă selectivă – „focalizare internă";

c) naraţia obiectivă – „focalizare externă".

Relatarea la persoana a III-a

În mod normal, naraţia se face la persoana I şi a III-a. Naraţiile la persoana a III-a sunt obiective, frecvente în nuvela şi în romanul tradiţional. Persoana a III-a indică absenţa – ca personaj în text– a autorului.

Bibliografie

- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1980
- Marin Preda, ***Morometii*** (vol. I, II), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977
- Marin Preda, ***Convorbiri cu Florin Mugur***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Registrele limbii

Limbajul colocvial (familiar)

Pentru limba română literară (aspectul cel mai îngrijit, normat, unitar și elaborat al limbii), se acceptă, în general, existența următoarelor stiluri funcționale: **artistic, tehnico-științific, juridic-administrativ**. În afară de acestea, există și varietăți încadrabile în stilurile funcționale: **publicistic, familiar** sau **colocvial, oratoric, epistolar și telegrafic**.

Stilul colocvial/familiar (al conversației uzuale) îndeplinește funcția de comunicare într-o sferă restrânsă (relații particulare, intime, neoficiale între membrii unor colective mici – cercul familiei, al rudelor, al prietenilor, al colegilor de serviciu, relațiile neoficiale, incidentale între membrii unor colective întâmplător constituite (într-un compartiment de tren, la un spectacol etc.), cu o arie tematică foarte vastă, dar cu o problematică simplă.

Modalitățile de comunicare sunt:

– dialogul oral (cea mai frecventă);

– dialogul scris (schimb de scrisori);

– monologul scris (notițe, jurnal intim);

– monologul oral (relatări și anecdotică, urări, felicitări și toasturi).

Stilul colocvial este unica sferă de întrebuințare a limbii în care este posibilă dezvoltarea spontană, neintenționată a limbii.

Mijloacele lingvistice, deși relativ sărace din cauza problematicii simple, sunt foarte variate: unele se apropie de norma literară, altele de normele dialectale sau de normele unor limbaje sociale speciale (jargon, argou, limbaj profesional etc.). Adesea, vorbirea unor persoane se caracterizează prin poliglosie, capacitatea de a-și adapta exprimarea potrivit mediului, și de a înțelege mai multe variante (teritoriale și sociale) ale limbii: limbă literară, dialect, grai, argou, jargon. Conversația uzuală este, în mod concret, expresia deprinderilor lingvistice care caracterizează un anumit mediu social și cultural.

Caracteristicile stilului colocvial sunt:

a) naturalețea, relaxarea, degajarea în exprimare; comunicarea nu se supune unor factori de constrângere și de control ca în alte stiluri ale limbii.

Vorbitorii manifestă preferință pentru informația lipsită de contururi ferme; de aici, folosirea unor:

– cuvinte cumulative, apte a fi folosite în numeroase situații:

„*Cum stau* lucrurile?“, „*Ce* lucruri noi *ai să-mi spui*?“

„*Nu știi* cumva pe cineva *să facă* ceva *să scap de necazuri*?“

– aproximări: „*...s-a dus la Humulești*, cale de două ceasuri *cu piciorul...*“ (I. Creangă)

– ticuri verbale: „*Ai puțintică răbdare...*“ „*Mă rog...*“ (I.L. Caragiale)

– cuvinte din lexicul neliterar: „*Dă-mi, mă, o țigară*, fire-al dracu, *nu vezi ce muncesc eu aicea*?“ (M. Preda)

– forme pronominale și pronume cu circulație regională: „*Da, asta în orice caz, dacă nu-i bate* ăia *pe-ăia, atunci îi bate* ăilalți pe ăștielanți“ (M. Preda)

– forme verbale regionale: „*Păi nu* văzuși, *boierule*?“

b) continua oscilare între economie și abundență în exprimare. Economia în exprimare se manifestă prin:

– întrebuințarea clișeelor lingvistice (formulări stereotipe, uneori eliptice);

– mijloace extralingvistice (mimică, gestică, indicarea obiectelor).

Abundența în exprimare este materializată prin:

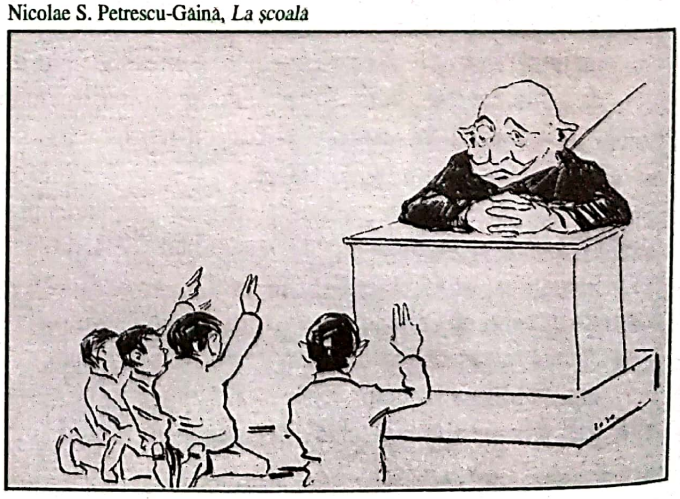
– repetiție (reluarea informației prin alte cuvinte, tautologie, pleonasm);

– utilizarea zicalelor, a proverbelor, a expresiilor și a locuțiunilor;

c) încărcătură afectivă: comunicările poartă amprenta stărilor emoționale specifice vorbitorilor. Lingvistic, această trăsătură se concretizează prin întrebuințarea:

– diminutivelor și a augmentativelor;

Nicolae S. Petrescu-Gâină, *La școală*



Scanned with OKEN Scanner

– a cuvintelor peiorative;
– a superlativelor realizate în manieră populară;
– a expresiei figurate (prin intermediul tropilor);
– a interjecţiilor;
– a mijloacelor de apel afective (formule de adresare, vocative, imperative);
– a mijloacelor fonetice: intonaţie, accelerarea sau încetinirea ritmului;

d) înclinaţia către satiră şi umor, exprimată printr-o varietate de procedee:

– poreclă („popa Buligă, ce-i ziceau şi Ciucălău" – I. Creangă)
– *contaminări: „Bine-ai venit,* nepurcele!" (I. Creangă)
– *răstălmăciri*: „*Dumnezeu* să-l iepure!" (I. Creangă)
– *asocieri nelogice*: „Curat murdar!" (I.L. Caragiale)
– *stridenţe lexicale şi gramaticale: „De-aceea merge treaba prost, fiindcă* e prea mulţi deştepţi!" (M. Preda)

Argoul

Argoul este un limbaj codificat, înţeles numai de cei ce-l folosesc. Este utilizat de anumite grupuri sociale (elevi, studenţi, soldaţi, ori de cei aflaţi în afara legii – delincvenţii).

Argoul se reduce la un lexic specializat, prin care se asigură circuitul închis al semnificaţiilor. Vocabularul specific al argoului este schimbător, tocmai pentru a face dificilă decodarea lui de către alţi vorbitori.

Cuvintele de bază, fonetica şi morfosintaxa sunt ale limbajului popular. Argoul se foloseşte exclusiv oral.

Pentru a satisface condiţia permanentei înnoiri, argoul are mai multe surse:

a) folosirea cu sensuri schimbate a unor cuvinte din limba comună: *cocor* – 1. hoţ care operează în diverse locuri din ţară; 2. pungaş care înşală femeile prin promisiuni de căsătorie; *cobzar* – informator, trădător; *universitate* – închisoare, puşcărie. Uneori se folosesc chiar mai multe cuvinte din limba comună, cu acelaşi sens: *curcan, scatiu, sticlete* – poliţist; *academie, incubator, mititica, preventoriu* – închisoare;

b) cuvinte dialectale sau arhaice, care nu sunt cunoscute de toţi vorbitorii: *pârnaie* (reg. oală de pământ) – închisoare; *calpuzan* – falsificator de bani;

c) termeni tehnico-ştiinţifici, de circulaţie relativ restrânsă: *lunetist* – informator; *streptomicină* – coniac; *capelmaistru* – hoţ foarte iscusit; *draibăr* – spărgător de mare clasă;

d) împrumuturi din alte limbi:

– neologisme: *bonjour* (în expresia *l-a servit la bonjour*) – l-a furat din buzunarul de la haină; *junior* – hoţ tânăr; *şvaiţer* – gestionar, vânzător, flick (poliţist);
– cuvinte din limba ţigănească: *a mangli* – a fura; *ţiflar* – poliţist;
– cuvinte din limba maghiară: *gabor* – poliţist;

e) derivarea: *ascultătoare* – urechi, *diurnist* – delapidator.

Expresivitatea termenilor de argou. Atunci când intră în limba comună, termenii de argou sunt expresivi, mai ales utilizaţi în limbajul familiar: *mişto* – bun; *a şparli, a ciordi* – a fura.

Expresivitatea termenilor de argou este sporită de tipul de tropi pe care îl include: metaforă: *boboc* – student în anul I; metonimie: *foaie* – bancnotă; eufemism: *mititica* – închisoare.

Lexicul argotic se poate clasifica după domeniile în care apar cuvintele:

– în limbajul sportiv: *boabe* – goluri; *dansează-l* – driblează-l; *dresor* – antrenor;
– în limbajul studenţilor: *boabă* – examen restant, *a bubui, a buşi* – a nu lua (da) notă de trecere la un examen; *cui* – examen greu; *felicitare* – mustrare; *a se camufla* – a face fiţuici.

Jargonul

Jargonul este o variantă a limbii naţionale, delimitată mai ales după criterii socio-culturale sau profesionale. Ca limbaj specializat, jargonul pune probleme similare cu argoul, caracteristicile sale lingvistice manifestându-se îndeosebi la nivelul lexicului şi al pronunţării. Prin extindere, jargonul este interpretat ca o limbă deformată, cu elemente străine folosite până la abuz. Acesta este utilizat de membrii unui grup social pentru a se diferenţia de alţii. Exemple de termeni francezi, romanici sau englezi în limba română, utilizaţi frecvent de către unii vorbitori tineri, sunt: high-life, şarmantă, demoazelă, jour-fix, bye-bye, ciao, full etc. Majoritatea elementelor de jargon sunt inutile (*malşansă* – nenoroc). Asemenea termeni apar şi în presă, ca manifestare a preţiozităţii lingvistice.

Limba populară

Registrele limbii sunt varietăţi speciale ale limbii, determinate socio-cultural (de situaţie şi de sferă de comunicare). Distincţiile lingvistice dintre registrele limbii pot fi, mai ales, de ordin lexical şi sintactic. Alţi autori desemnează acest concept prin termenul de limbaj (stil).

Limba română reprezintă un sistem complex de variante care coexistă şi se întrepătrund. Între aceste variante există deosebiri calitative, determinate de valoarea funcţională a fiecăreia în viaţa colectivităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Diasistemul limbii române sau limba română comună, având valoare de ansamblu, cuprinde două variante principale: limba **populară** și limba **literară**.

Spre deosebire de varianta literară (care nu trebuie confundată cu limba literaturii artistice), caracterizată prin existența unui sistem de norme, unanim acceptate, care-i conferă stabilitate și unitate, varianta populară (limba populară) reprezintă ansamblul spontan, neelaborat al limbii, care se manifestă mai ales oral, cu respectarea normelor și regulilor de bază care se găsesc în ansamblul trăsăturilor generale.

Limba populară se caracterizează prin:

a) diferențieri de ordin fonetic de la o zonă la alta;

b) existența unui număr mai mare sau mai redus de unități lexicale (cuvinte și locuțiuni) specifice unei anumite zone (regionalisme);

c) folosirea cuvintelor, îndeosebi cu sens concret, rezultând o largă dezvoltare a polisemantismului;

d) simplitate și uniformitate în sintaxă;

e) existența unui registru funcțional redus; în afară de stilul colocvial (vorbirea uzuală), limbajul conversației curente, există și un stil / limbaj solemn (care este mai elaborat decât cel uzual) – din care derivă limbajul creațiilor folclorice, precum și rudimente ale limbajelor tehnice (terminologii ale unor ocupații și meșteșuguri tradiționale).

Limba populară apare cu ramificații teritoriale ale limbii române: dialecte, subdialecte, graiuri.

Limba literară s-a constituit pornind de la limba populară și a rămas în strânsă conexiune cu aceasta, între ele existând întrepătrunderi și schimburi active.

Exerciții. Aplicații

1. Citiți cu atenție textul următor și arătați cărei variante a limbii îi aparține. Indicați elementele lingvistice care v-au ajutat să faceți această precizare:

„Un om cam de anii mei a plecat dimineață să se ducă să caute urzici, noi dăm asta la vite. S-a dus într-o pădure depărtată, aci, la vreo trei kilometri. Culegând urzici, i s-a părut lui c-aude ceva mai în vale; el când s-a uitat a crezut că-i lup; când a băgat sama a văzut că-i urs."

2. Identificați caracteristicile stilului colocvial în textele de mai jos:

„Și după ce ne culcam cu toții, noi, băieții, ca băieții, ne luam la hârjoană și nu puteam adormi de incuri, până ce era nevoită biata mama să ne facă musai câte un șurub – două prin cap și să ne deie câteva tapangele la spinare." (I. Creangă)

3. Cărui registru al limbii aparțin cuvintele subliniate din textul de mai jos? Precizați valoarea lor stilistică:

*„Sandu știa **șmecheria, o fumase** și **i-a ciupit** banii **ginitorului** de două ori. Când a înțeles **fraierul**, era prea târziu."*
(Eugen Barbu)

4. Identificați cuvinte de jargon în textul ce urmează și explicați de ce sunt folosite:

„Astfel, doamna Eliza era foarte frumușică, într-o rochie de foulard citron, plină de volane, elegantă și incomodă pentru funcția de garde-malade." (H. Papadat-Bengescu)

5. Elaborați o compoziție scurtă în care să folosiți cuvinte din argoul elevilor sau al studenților.

6. Organizați o masă rotundă având ca temă „Muzica băieților de cartier. Semnificație? Valoare? Durabilitate?".

7. Redactați o scrisoare către o rudă apropiată în care să-i împărtășiți bucuria la gândul că, după o perioadă îndelungată de spitalizare, a sosit acasă, printre cei dragi.

8. Pornind de la textul următor, demonstrați pe scurt, cu argumente lingvistice sprijinite pe structura fragmentului, că acesta constituie un monolog interior:

„Nu prea înțelegea, e adevărat, de ce Paraschiv, în loc să se bucure că grâul ieșise cum nu-și aduceau ei aminte să se fi făcut vreodată, arăta mereu posomorât și secera ca și când ar fi tras la jug. De fapt, ar fi trebuit ca în toamnă, cum era un an bun, să se însoare și el ca orice flăcău și să intre în rândul lumii, dar pesemne că nu găsea fata care să-i convie lui, adică una care să aibă pământ mult, și de aceea era posomorât. Așa își închipuia Moromete." (M. Preda)

Ștefan Dumitrescu, *Cină țărănească*

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al IV-lea

Estomparea granițelor dintre speciile tradiționale

Literatura de frontieră

Mircea Nedelciu,
Aventuri într-o curte interioară

René Magritte, *Conversație* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

Revolta împotriva conformismului moral şi epic

Mircea Nedelciu

Coordonate ale vieţii şi operei

Mircea Nedelciu (1950 – 1999) s-a afirmat, iniţial, ca membru al cenaclului „Junimea“ din cadrul Facultăţii de Litere din Bucureşti, condus de profesorul şi criticul Ov. S. Crohmălniceanu, alături de tineri poeţi şi prozatori ai generaţiei '80, iniţiatori ai postmodernismului şi ai textualismului. După momentul debutului publicistic (în 1977, în revista „Luceafărul“), s-a impus în tripla calitate de prozator (cultivând, în mod predilect, proza scurtă), de publicist şi de teoretician literar. Critica de marcă a fenomenului literar contemporan a văzut în personalitatea complexă şi originală a lui M. Nedelciu pe scriitorul cel mai notabil al generaţiei textualiste, capabil – în ultimele scrieri – chiar să depăşească experimentul unei formule literare deja consacrate.

▶▶▶

Aventuri într-o curte interioară

(fragment)

Nu e nimeni aici. Te simţi ca-ntr-un oraş străin. Nimeni nu crede într-o limbă comună. Nimeni nu te poate opri să mergi prin mijlocul străzii acesteia pustii şi curate. O străbaţi până la capăt. Apoi, deodată, ai un scop. Te gândeşti la ceva precis. Te gândeşti să pleci cât mai repede de aici. Mai străbaţi o stradă curată, mai străbaţi o stradă pustie şi, în sfârşit, îţi afunzi picioarele în zloata murdară a străzii. Ridici ochii, cauţi un tramvai. Mai ninge încă, timid, încet, fără măreţie, fără forţă. Bate şi vântul, însă nu-i poţi stabili o direcţie. Aştepţi să vină un tramvai, urci, cobori, te întorci în camera ta, în boxa ta. E vacanţă, ceilalţi sunt acasă, eşti singur cu saltelele vărgate şi goale. Le priveşti. Aştepţi ceva de la ele. Ce le poţi spune? Le poţi spune că seamănă cu nişte uniforme de puşcăriaşi? Bineînţeles că nu le poţi spune asta, ar fi jignitor pentru ele. Dar, de fapt, cum s-ar putea vorbi cu nişte saltele vărgate şi goale? E absurd! Te aşezi la masă, deschizi o carte. Nu înţelegi nimic. Iei un dicţionar. *Être – To be.* Îl închizi. Nu înţelegi nimic şi-l închizi. Unde să pleci, la cine? Prietenii tăi (cei care nu se pot duce acasă în timpul vacanţei pentru simplul motiv că n-au casă) sunt plecaţi într-o călătorie pe care, de-altfel, i-ai şi sfătuit să n-o facă. La cine anume să pleci?

Spiru Vergulescu, *Peisaj din Bucureşti* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

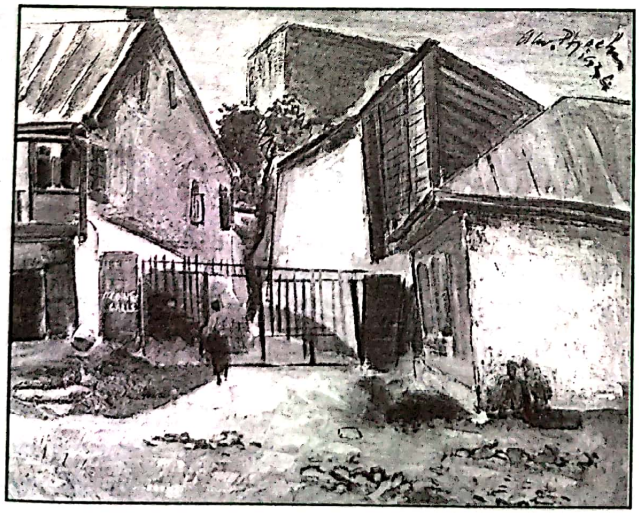
Abordarea textului în clasă

- Definiți, pe baza analizei modalităților narative abordate de scriitor, trăsăturile textualismului: juxtapunerea fragmentelor epice, ambiguizarea planurilor temporale, cronologia răsturnată, numărul mare de povestitori și alternarea lor, disocierea vocii narative de cea auctorială (a autorului), tehnica citării (colaje de citate reale sau închipuite), contestarea narațiunii pe cale de a se constitui.
- Motivați de ce prozatorul își alege eroii (adesea anonimi sau cu nume dintre cele mai banale) dintr-o categorie socio-umană periferică ori tranzitorie între mediul suburban și cel citadin.
- Justificați folosirea sintagmelor critice de „proză experimentală"și de „eseu autoreferențial" în legătură cu literatura scrisă de Mircea Nedelciu.

Repere de interpretare

Textualismul – experimentul epic și nevoia de fabulație

Mircea Nedelciu, liderul generației textualiste, este un teoretician literar dublat de un prozator care folosește tehnica juxtapunerii fragmentelor epice, a discursurilor aparținând mai multor personaje (uneori, doar voci narative), disociind și glasul autorului de cel al naratorului de text. Acest experimentalist de tehnici naratologice rămâne preocupat, mai ales, de felul cum spune un text, a cărui coerență epică însumează colaje de istorisiri, în care vorbesc mai mulți povestitori. Personalitatea umană se configurează prin capacitatea sa de a fabula, fapt ce îl apropie pe tânărul prozator de M. Sadoveanu și de M. Eliade, cu mențiunea că relatările eroilor lui Nedelciu sunt o formă compensatorie a **prozaismului existențial**, în timp ce istoriile sadoveniene amplifică gestul omenesc în legendă, iar povestirile eliadești recuperează exemplarul, sacralitatea din coordonatele profanului.



Alexandru Phoebus, *Strada dintre gârle*

Publicarea, în 1979 (anul debutului editorial), a volumului ***Aventuri într-o curte interioară*** a făcut din autorul ei promotorul unei formule inedite în proză, al unei tipologii umane revigorate, înnoind mijloacele epice și desacralizând – prin ironie – atât construcția narativă a ficțiunii, cât și pe cel ce o realizează. A continuat să se remarce prin frecventarea genului scurt în creațiile ulterioare din volumele: ***Efectul de ecou controlat*** (1981), ***Amendament la instinctul proprietății*** (1983), ***Și ieri va fi o zi*** (1989), dar a surprins plăcut critica prin alternarea schițelor și a nuvelelor cu epica de anvergură, dând la iveală și romanele ***Zmeura de câmpie*** (1984), apreciat de Eugen Simion drept *„o carte substanțială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise, în acest deceniu, la noi"*; ***Tratament fabulatoriu*** (1986), operă marcând – parțial – un anti-textualism, prin depășirea modelului epic și conceptual; ***Femeia în roșu*** (1990), text produs în colaborare cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș. Creațiilor propriu-zise li s-a adăugat eseul intitulat ***Povestea poveștilor generației '80*** (1998). Reușitele estetice ale acestui prozator foarte talentat, dispărut prematur din viață și din spațiul literaturii, în 1999, sunt menționate în diferite antologii de proză scurtă, datorate lui Ovidiu S. Crohmălniceanu, Cornel Regman, Gh. Crăciun, Viorel Marineasa, Ion Bogdan Lefter. Selecții din textele sale au fost cuprinse în antologii publicate în limbi de circulație internațională.

Scanned with OKEN Scanner

Prozatorul a fost distins, de mai multe ori, de către Uniunea Scriitorilor din România, precum și de către cel mai înalt for cultural, Academia Română, cu premiul „Ion Creangă".

M. Nedelciu a fost membru fondator al Asociației Scriitorilor Profesioniști din România (ASPRO) și președinte al Asociației Culturale Româno-Franceze „Euromedia". Asupra volumelor sale de proză au formulat opinii critice pertinente: Ovidiu S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, Cornel Regman, Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Sorin Alexandrescu, Mircea Iorgulescu și alții.

Sabin Popp, *Peisaj urban*

Nuvela *Aventuri într-o curte interioară*, care dă și titlul primului volum, are o denumire sugestivă: „aventurile" se petrec, îndeosebi, în imaginația personajelor exasperate de monotonia vieții lor, iar „peripețiile" se mută din exterior înlăuntrul spiritului uman; „curtea interioară" poate semnifica două lucruri distincte: fie un **sens pozitiv**, referitor la puterea fabulatorie a omului, ce contrabalansează o experiență anostă, în care nu se întâmplă mai nimic; fie **unul negativ**, sugerând captivitatea individului între limitele rigide ale vieții sociale, care i-au anulat inițiativa și libertatea de acțiune. Într-un stil direct, demonstrativ, voit prozaic, cu reflecții banale, ca viața însăși, scriitorul notează impactul acestei sumbre captivități asupra omului, dar și revolta sa împotriva conformismelor de orice fel.

Lumea descrisă de prozator și eroii săi

Se remarcă, în universul epic al scriitorului contemporan, o configurație socio-umană precisă, reprezentată de veritabile personaje cehoviene sau gorkiene: modeștii amploaiați (funcționarii), navetiștii, muncitorii, angajații sezonieri, tinerii intelectuali debusolați și fără șanse de afirmare, micii meseriași, soldații în termen, zarzavagiii, funcționarii la O.N.T. etc. Toți acești anonimi, ducând o existență cenușie și lipsită de orice perspectivă, intră dimineața pe porțile marelui oraș, iar seara se îndreaptă către cartierele sale mărginașe și insalubre, ori spre localitățile-satelit din jurul Capitalei. Insignifianți, fără șansă și destin, oamenii n-au timp să privească în jur, nici să se asculte unii pe alții, ori pe ei înșiși, nu au un limbaj comun, fiind niște alienați „în curtea interioară" a sorții lor. De aceea, M. Nedelciu nu-i analizează, nu-i lasă să se transforme moral, surprinzându-le exclusiv mișcarea stereotipă dintr-un loc într-altul, într-un câmp vizual, auditiv și tipologic neschimbat. Așadar, preferința scriitorului se îndreaptă spre **categoriile sociale dizlocate**, care au ieșit dintr-un mediu (satul, mahalaua pestriță, periferia citadină, orfelinatul), însă fără a se adapta social și nici moralmente la un altul. Ele formează **o lume marginală și marginalizată**, evoluând într-un spațiu anodin și redus: cofetăria de cartier, barul, cafeneaua, compartimentul de tren, autobuzul supraaglomerat, holul sau camera unui hotel ieftin.

Drama umană între orfelinat și internat

Nuvela *Aventuri într-o curte interioară* cuprinde patru nuclee epice, ai căror eroi sunt trei tineri (naratorul rămas anonim, prietenul său, Rolly, și colegul lor din internatul de băieți, supranumit Pictoru'). Primii doi, crescuți și educați într-un leagăn de copii, își petrec fiecare duminică singuri, în absența colegilor care au privilegiul – imens în ochii lor – de a fi, într-o unică zi a săptămânii, alături de familiile lor. Naratorul și Rolly, rămași amândoi în internatul dezolant de pustiu și de rece, se află în fața unei duminici triste și lungi, pe care nu știu cum să o facă a se derula mai repede. Adolescenții săraci și singuri își permit doar să consume o cafea într-o cofetărie, să-și imagineze exotismul țării de origine a licorii parfumate, să privească vitrinele cu obiecte scumpe, reclamele, să urce într-un vehicul arhiplin sau în altul, să se plimbe într-un du-te-vino fără sens, ca și viața lor. Pictoru', în pragul majoratului, și-a părăsit familia, preferând compania băieților din internat. Ei observă fețele întunecate ale pietonilor grăbiți, care nu văd și n-ascultă pe nimeni. Naratorul

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Phoebus, *Stradă străveche bucureșteană*

observă că oamenii au uitat să vorbească, glasurile lor evoluând între „murmur" și „țipăt".

Reîntorși în camera de la internat, nu întâmplător numită „boxă", tinerii îndură frigul, lipsa de apetit, plictisul, solitudinea, rupând un ziar în două și citindu-l. Un alt băiat vine în dormitorul lor și le povestește despre moartea fratelui său, în vârstă de numai 13 ani. Cu acest prilej, eroul nuvelei evocă, lapidar, decesul părinților săi, în 1952, când încă se mai putea muri „apărând o idee". După plecarea tovarășului de suferință, cei doi se pregătesc să adoarmă, pentru a întâmpina – a doua zi – o săptămână la fel de anostă ca toate celelalte. Fiindcă somnul nu se prinde de genele sale, povestitorul își închipuie doar cum ar fi putut să se desfășoare altfel „acea duminică tristă" pentru el și prietenul său.

Secvența a patra a narațiunii îi surprinde pe cei trei amici, cărora li s-a adăugat și un al patrulea, Americanu', așezați într-un cort vechi, instalat *„pe o câmpie albă și bătută de viscol"*. Momentul poate fi interpretat ca o încercare disperată de a suplini, cu imaginația lor, absența posibilității – dorite intens – de a face o excursie împreună la munte, în anotimpul alb. Fără accente melodramatice, cu un dramatism mereu cenzurat, dar evident – chiar dacă este camuflat în ironie, umor trist și într-o manieră abil disimulantă –, M. Nedelciu subliniază insuportabilul nonsens-ului existențial, pe care îl salvează numai **refugierea eroilor săi în imaginar** și în putința lor de a rosti povești, închipuindu-și o lume mai bună în magnificul *„tablou de iarnă ca-n visele poeților"*.

Exerciții de redactare și compoziții

- Argumentați, folosind drept suport orice fragment epic din nuvela lui Mircea Nedelciu, că scriitorul adoptă, în concordanță cu prozaismul existențelor înfățișate, un stil direct, obișnuit–denotativ, voit anodin.
- Demonstrați, într-o compunere, că M. Nedelciu este un maestru al stenografierii limbajelor oralității.
- Elaborați un eseu structurat pe tema „De la narațiunea tradițională și lineară la desacralizarea ficțiunii în viziunea postmodernă".

Mărturisiri

„A experimenta în literatură înseamnă, după opinia mea, a scrie cu un număr de constrângeri cunoscute, autoimpuse sau impuse. Scriitorul demn de acest nume are nevoie de constrângeri pentru ca spiritul lui să tânsnească, prin scris, spre libertate. „Formele fixe", de exemplu, împlineau această funcție în literatura clasică. Se poate observa ușor, de îndată ce intervin sau sunt alese de scriitor alte tipuri de constrângere, că cele vechi nu mai sunt necesare, nu mai sunt respectate. Așa se explică dispariția granițelor stricte între genurile literare, folosirea reziduurilor narative în poezie și a soluțiilor insolite în construcția romanescă, investirea unor structuri textuale neliterare cu funcții catarctice."

Mircea Nedelciu, *Dacă vorbim strict de știința de a scrie*, 1986

Bibliografie

- Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, București, 1999.
- Mircea Nedelciu, ***Aventuri într-o curte interioară*** (Prefață de Ion Bogdan Lefter, postfață de Sorin Alexandrescu), Editura Paralela 45, București, 1999
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989
- Radu G. Țeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Editura Eminescu, București, 1993

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Etimologia populară

În mod curent, prin etimologia științifică a unui cuvânt (de la gr. *etimon* – „formă originară, atestată sau reconstruită din care provine un termen") se înțelege indicarea sursei acestuia (a etimonului și a limbii de proveniență), precum și a modificărilor formale și semantice suferite în timp. Sintagma „etimologie populară" denumește fenomenul lingvistic prin care subiectul vorbitor, bazându-se pe o serie de asemănări ori asocieri eronate, alătură – în mod spontan – o formă lexicală (cuvânt) de o alta, față de care nu este direct legată genetic. Exemple: *bol*iclinică pentru policlinică, în*cui*-bație (incubație), *lăcrăma*ție (reclamație), re*numera*ție (remunerație). Asocierile acestea eronate se produc, mai ales, în procesul de pătrundere a neologismelor dintr-o limbă într-alta și se datorează atât unui anume grad de ignoranță, cât și nevoii subiectului vorbitor de a se manifesta activ în procesul de comunicare.

Aceste asociații fiind spontane, sursele lor sunt multiple. Printre cele mai obișnuite dintre ele se află:

a) Simpla apropiere „sonoră", cuvintele prezentând o cvasiidentitate formală; de exemplu, „treaptă" pentru „dreaptă"; „funegru" pentru „funebru". Această asociere defectuoasă este corelată cu atracția paronimică, fiind o consecință a confuziei dintre paronime. De obicei, cuvântul mai vechi sau mai frecvent utilizat în limbă îl „atrage" pe cel care este mai puțin cunoscut (îndeosebi neologismul), substituindu-se acestuia din urmă în procesul comunicării. Spre deosebire de atracția paronimică, etimologia populară are o sferă mult mai cuprinzătoare, înglobând toate asociațiile etimologice false.

b) Adesea, asemănării formale i se asociază și un anumit suport semantic sau morfologic; de exemplu, substantivul „cooperativă" a fost apropiat de verbul „a cumpăra" devenind „*comparativă*" și chiar „*cumpărătivă*"; „mutual" a fost apropiat de „mut" și a devenit „*mutește*", preluând și sensul acestuia; „vindicativ" a fost asociat cu „a vindeca" și a ajuns sinonim cu „*vindecător*" etc.

În evoluția unei limbi, etimologiile populare sunt frecvente, dar puține reușesc să se impună. În limba română, printre etimologiile populare acceptate de vorbitori se remarcă: „a locui" apropiat de „loc", „apă chioară" – provenit din aqua clara – „apă chiară" (însemnând în latină „apă clară, limpede").

Etimologia populară a fost întrebuințată în stilul beletristic ca procedeu de caracterizare a personajelor inculte, dar prețioase și snoabe, sau a mahalagiilor, în teatrul comic românesc (V. Alecsandri, I.L. Caragiale), unde a devenit o sursă inepuizabilă de umor.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați cuvântul subînțeles și precizați înțelesul lui corect din următoarele enunțuri eronat construite:

I-am făcut directorului o solicitudine plină de emoție. Economista mi-a calculat timpul lucrativ prestat într-o lună. L-am implorat mutual, numai din priviri. Întâlnind-o, am făcut un gest salutar din cap.

2. Identificați falsele etimologii și precizați formele corecte ale cuvintelor subliniate de mai jos:

Și-au cumpărat o ***somnieră*** *nouă în dormitor. Vinovatului i s-a luat un* ***intrigatoriu****. A învățat la botanică despre regnuri și* ***încrângături****. A fost obligat să se tundă* ***chilug****. Treaba mergea* ***târâș-grăbiș****. De la cofetărie am luat* ***choix à la crème*** *proaspete. Îi plac perele* ***pergamote****. A* ***ansamblat*** *piesele mașinii. Și-a înlocuit* ***placheurile*** *de la pantofi. A cerut o* ***monstră*** *din materialul dorit.* ***Muschetarii*** au devenit celebri *datorită* lui Al. Dumas.

3. Precizați care sunt înțelesurile corecte ale termenilor și ale sintagmelor următoare, cărora le dăm falsele sensuri datorate etimologiilor populare: *nota bene!* (notă bună), *succedaneu* (succesor, înlocuitor), *torționar* (purtător de torță), *umanitar* (umanist, filologic), *ingredient* (impediment, restricție, îngrădire), *doleanță* (dorință, solicitare), *adagio* (adaos, adăugire), *a inculca* (a se odihni), *memorie de elefant* (memorie excepțională), *păcat venial* (păcat, greșeală de neiertat), *soluție de continuitate* (mijloc de asigurare a continuității), *fata morgana* (imagine frumoasă, atrăgătoare).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al V-lea

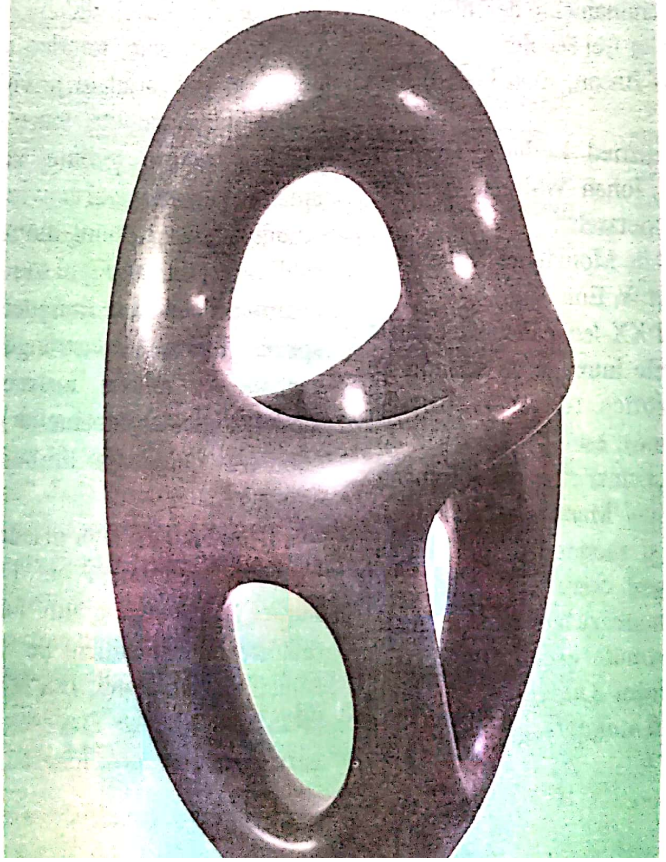
Alte forme ale prozei

Eseul literar

Eugen Lovinescu,
Epica de analiză psihologică

Discursul

Tudor Vianu,
Dubla intenție a limbajului și problema stilului



Jean Arp. *Ptolemeu I*

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Eseul

definiţie,
caracteristici,
clasificare

Vocaţia pentru eseu, în perioada interbelică, se manifestă la scriitori ca Paul Zarifopol, Mihail Ralea, Lucian Blaga, Camil Petrescu, mai ales în articolele de reflecţii. Cu o notă accentuat confesivă, preferinţa pentru eseu se observă la exponenţii generaţiei lui Mircea Eliade şi Emil Cioran.

● Termenul *eseu* provine din fr. *essai*, care înseamnă „încercare".

Eseul este forma de notaţie a unor observaţii personale, cu caracter reflexiv, în care se aduc, la modul impresionistic, cu o deplină libertate de mişcare a spiritului, sugestii de cunoaştere pe cele mai diverse teme.

În tendinţa de a da expresie unei trăiri personale a ideilor, eseul stă la confluenţa filozofiei cu literatura. M. de Montaigne inaugurează genul şi anticipează modernitatea speciei (*Eseuri*, 1500).

În accepţia sa cea mai apropiată, opera eseistică se caracterizează prin stilul digresiv şi conţinutul paradoxal. Eseul filozofic sau literar, cu forma sa eminamente deschisă, are o tradiţie ilustră de-a lungul ultimelor trei secole:

– în cultura engleză: Francis Bacon, John Locke, John Ruskin;

– în cultura germană: Gottfried Leibniz, Gotthold Lessing, Friedrich von Schiller, Johan Wolfgang Goethe, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche;

– în cultura franceză: Michel de Montaigne, Voltaire;

– în cultura americană: Ralph W. Emerson.

Ajuns la apogeu în secolul al XX-lea, când este cultivat mai mult decât oricând de o serie întreagă de scriitori cu înclinaţii spre speculaţia filozofică (de la Gilbert K. Chesterton la Miguel de Unamuno), eseul interferează domeniul criticii, al istoriei literare şi chiar pe acela al romanului, ca la Marcel Proust, Thomas Mann sau Aldous L. Huxley. Pentru poeţii ermetici şi moderniști (de la Paul Valéry la Thomas S. Eliot), eseul constituie modalitatea predilectă prin care aceştia îşi formulează temele de reflecţie.

În literatura română, primul eseu erudit este *Pseudokyneghetikos* de Alexandru Odobescu, pe tema vânătorii reflectate concomitent în sculptură, grafică, pictură şi în literatură.

Discursul

● Din fr. *discours*, lat. *discursus* – „alergare încoace şi încolo".

Este o specie a genului oratoric, fiind o expunere orală sau scrisă a unei teme în faţa unui auditoriu.

Clasificare: discursuri **politice** (într-o adunare publică, în parlament etc.), **academice** (la deschiderea şi închiderea unei sesiuni, cu ocazia primirii de noi membri), **de recepţie, funebre, religioase, juridice** (prin care se pledează în faţa unei instanţe judecătoreşti), **panegirice** (cu ocazia celebrării unor sărbători naţionale), **didahii** (predici biblice cu caracter moralizator), **savante, retorice** etc. Scopul discursului este să convingă auditoriul în privinţa temei abordate, prin argumente bine înlănţuite, într-o gradaţie care merge spre concluzii. Oratorul trebuie să impresioneze intelectual şi emoţional, pentru a-şi convinge auditoriul să adopte anumite atitudini. Cicero, unul dintre marii oratori ai Antichităţii, sublinia faptul că scopul său era *„să convingă, să placă şi să determine aderarea, înduplecarea auditoriului"*. În evoluţia speciei literare, constrângerea rostirii discursului după canoane s-a relaxat, insistându-se pe claritatea expunerii ideilor, logica argumentelor şi gradarea lor ascendentă spre concluzie, eleganţa limbajului, nota de solemnitate a expunerii.

Dintre autorii unor discursuri, devenite modele de exprimare, îi menţionăm pe: Demostene, Cicero, Descartes, Jaques B. Bossuet şi alţii, iar dintre maeştrii români în arta oratorică îi evidenţiem pe: Antim Ivireanul, Petru Maior, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Nicolae Titulescu, Nicolae Iorga, Take Ionescu, Istrate Micescu, Nae Ionescu, Tudor Vianu şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

Modernitatea spiritului critic

Eugen Lovinescu

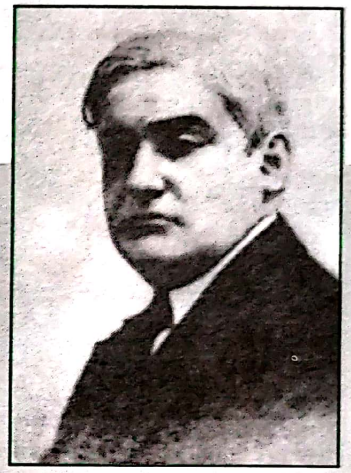
Epica de analiză psihologică

Hortensia Papadat-Bengescu
(fragment)

O introspecţie atât de ascuţită şi un lirism atât de învolburat nu puteau dispare integral şi, mai ales, brusc nici din opera de maturitate a scriitoarei, a fazei de creaţie obiectivă, reprezentată prin cele trei romane apărute până acum din ciclul familiei Hallipa: *Fecioarele despletite, Concertul din muzică de Bach* şi *Drum ascuns.* Lirismul pur dispare, după cum dispare şi autobiografia psihologică; materialul e în întregime obiectiv, dar în *Fecioarele despletite* el se desfăşoară în bună parte prin viziunea şi comentariul liric al lui Mini, pe când, în *Concert din muzică de Bach,* reziduurile lirismului se absorb aproape în întregime pentru a ne da cea mai mare sforţare epică a scriitoarei şi una din cele mai pozitive valori a literaturii române.

Darul observaţiei şi puterea de creaţie nu se câştigă la lumina unui principiu critic, ci numai se lărgesc şi se afirmă mai categoric, când talentul prinde conştiinţă de înseşi legile exprimării sale. Chiar în *Ape adânci,* bucata *Femei, între ele* conţine germenii viitoarei literaturi obiective a scriitoarei. Evoluţia se simte şi în faza de tranziţie a *Balaurului* şi a *Romanţei provinciale* (mai ales în *Coana Ileana*). Ea e în creştere în romanul *Fecioarele despletite* (1926), fără a fi desăvârşită şi se desăvârşeşte în celelalte două.

Nu e intenţia acestei cărţi de a rezuma subiectul celor trei volume din seria Hallipilor, dar e cu neputinţă să trecem peste figurile principale: iată-l deci pe moşierul Doru Hallipa, „seniorul" de la Prundeni, frumosul, echilibratul, sportivul, decorativul Hallipa, victima fericită a amorului conjugal al frumoasei Lenora, care, după o tinereţe mediocră şi agitată la Mizil, ajunge castelana adorată şi adoratoare de la Prundeni, patriciana languroasă după amorul bărbatului său. Şi în această atmosferă de linişte şi voluptate îngăduită izbucneşte prima dramă: fata mai mare, senina şi severa Elena, rupe logodna cu „prinţul" Maxenţiu din pricina atitudinii echivoce a surorii sale, a „ţânţarului", a „lăcustei" Mika-Lè, faţă de logodnicul ei. De aici, criza de nervi a frumoasei Lenora, lunga ei boală sufletească descrisă în



Coordonate ale vieţii şi operei

Eugen Lovinescu (născut la 31 octombrie 1881, la Fălticeni, şi mort în 1943, 16 iulie, la Bucureşti) a fost cel mai important critic literar al primei jumătăţi a secolului al XX-lea. A pus bazele „modernismului" românesc atât în privinţa concepţiei teoretice, cât şi prin acţiunea de orientare a literaturii noastre către sensibilitatea contemporană. El conferă criticii literare strălucirea, autoritatea şi demnitatea unei discipline umaniste autonome, creatoare.

Şi-a făcut studiile gimnaziale la Fălticeni, pe cele liceale la Iaşi, iar pregătirea universitară la Bucureşti. Îşi ia licenţa cu o lucrare despre sintaxa latină (1903). Desfăşoară o activitate didactică de excepţie şi, în paralel, debutează în suplimentul literar al „Adevărului" (1904), remarcându-se prin foiletoanele publicate în „Epoca" (1904-1906) şi strânse ulterior în volumul ***Paşi pe nisip.*** ▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Din 1919, până la sfârșitul vieții, conduce cenaclul „Sburătorul" și coordonează activitatea revistei cu același nume, la care au colaborat reputați scriitori și publiciști ai vremii.

Elaborează, pe bazele teoretice ale modernismului, sintezele ***Istoria civilizației române moderne*** (volumele I-III) și ***Istoria literaturii române contemporane*** (volumele I-VI). După ce realizează o ediție definitivă a ***Criticelor***, începe seria ***Memoriilor*** și, în paralel, ciclul romanesc ***Bizu***, pasionat să reconstituie artistic chiar unele episoade din biografia eminesciană (***Mite***, ***Bălăuca***).

În ultimii ani de viață se dedică studiului moștenirii maioresciene: *T. Maiorescu* (volumele I-II), *T. Maiorescu și contemporanii lui* (volumele I-II), *Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943).

Îndepărtând ideea de gratuitate și de arbitrar din actul critic, Lovinescu a apelat constant la principiul obiectivității. El a susținut ***autonomia esteticului***, la care a adăugat ***imperativul etic***. Criticul operează și cu unele criterii orientative (genul abordat, ideologia unui scriitor), dar, mai ales, cu cele estetice (***sincronismul, diferențierea, capacitatea de expresie, originalitatea tematică, invenția verbală***), care – laolaltă – asigură valoarea literaturii.

etape minuțioase, ciudata ei repulsiune față de bărbatul său, atât de nevinovat și atât de iubit odinioară, rezolvată prin mărturisirea – nereclamată de nici o altă logică decât cea a unei psihologii morbide – că Mika-Lè „țânțarul" odios, „lăcusta", nu e copilul lui Doru, ci rodul unei clipe de uitare de sine cu un zugrav italian ce lucrase de mult la o aripă a casei rămase și acum neterminată... Toată partea aceasta, nu atât de analiză psihologică, cât de alăturare de atitudini succesive într-o linie de psihologie morbidă, e magistrală, deși nu totdeauna explicabilă pentru discernământul logic. „Studiul" acestei psihologii ilogice e, de altfel, una din caracteristicile scriitoarei.

Prin *Concertul din muzică de Bach* (1927), o nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și până la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvânt nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atâtea nevoi și aspirații. În fața unei opere de artă, problema situării pășește în primul plan. *Concertul* înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n-are ce-i pune deasupra.

Cel de al treilea roman al ciclului, *Drum ascuns*, în care ni se povestește drama grupului Doctorul Walter – Lenora, devenită soția doctorului ce o scăpase, și Coca-Aimée, fiica acesteia – precum și drama grupului Elena Drăgănescu, născută Halippa – Drăgănescu – și muzicianul Marcian – se desfășoară în aceeași gravă amplitudine ritmică și magistrală analiză. Moartea de cancer a Lenorei și de inimă a lui Drăgănescu se alătură morții de tuberculoză a lui Maxențiu, triptic clinic de o vigoare nemaicunoscută în literatura noastră, și prin cunoștința tehnică a bolilor, și prin notația progresivă a tulburărilor de ordin psihologic provocate de descompunerea materiei. (Din *Istoria literaturii române contemporane*)

Abordarea textului în clasă

- Citiți capitolul din *Istoria literaturii române contemporane* în care Lovinescu abordează opera prozatoarei Hortensia Papadat-Bengescu, în ediția extinsă.
- Urmăriți echilibrul judecății de valoare, unitatea demersului critic. Identificați cărei perioade din creația autoarei (stabilite de către E. Lovinescu) îi pot fi atribuite „lirismul" – din care nu este exclusă luciditatea – și „impresionismul", ce nu elimină analiza.
- Aduceți argumente în sprijinul afirmației lovinesciene că abia primele romane din cronica familiei Halippa marchează faza creației obiective în ansamblul prozei scriitoarei.
- Selectați două pasaje din textul reprodus în manual în care se remarcă, în mod deosebit, profunzimea comentariului, capacitatea de a recrea critic opera prozatoarei.

Fernand Léger, *Dansatoarea cu cheile* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Modernismul lovinescian

Pornind de la modelul maiorescian, E. Lovinescu are – încă din etapa foiletonistică – **o conştiinţă de constructor în domeniul criticii**, elaborând un program, punând temelii şi trasând hotarele esteticului, conform cărora imaginează o literatură sincronă, intelectualizată, în acord cu filozofia şi ştiinţele epocii, aşadar, eliberată de prejudecăţile criticii de direcţie.

Rolul pe care l-a avut în evoluţia literaturii române, în perioada interbelică, îl egalează – ca importanţă – pe cel al criticului junimist, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Lovinescu repune analiza critică pe terenul **autonomiei esteticului**, fără a eluda factorii istorici şi rolul unui „spirit al veacului" în formarea curentelor şi a personalităţilor creatoare. A introdus noi criterii şi un limbaj modern în critică, „impresionismul" judecăţilor din foiletoane (înţelegând prin „impresionism" o desprindere de rigorile dogmatismului, un mod de a ajunge intuitiv la sufletul creaţiei şi, implicit, la personalitatea scriitorului), fiind compensat prin marile sale lucrări de sinteză, unde analiza sociologică, istorică şi estetică se completează în mod organic.

În formaţia critică a lui Lovinescu intră, deopotrivă, elemente de maiorescianism şi impresionism. Primele volume din *Critice* afirmă deja tendinţa de a se desprinde de părinţii săi spirituali, de a depăşi rigorile criticii normative maioresciene şi de a structura impresionismul după criterii ferm axiologice.

După 1922, ideile lovinesciene se vor impune prin lucrările de sinteză: *Istoria civilizaţiei române moderne* (în trei volume solid documentate) şi *Istoria literaturii române contemporane*. În cea dintâi, criticul explică procesul de formare şi de evoluţie a civilizaţiei române din alt punct de vedere decât cel al junimiştilor. La baza acestui proces s-ar afla „legea imitaţiei", potrivit căreia societăţile înapoiate suportă o fecundă influenţă din partea celor avansate. Procesul se desfăşoară în doi timpi: mai întâi „*simularea*" şi, în al doilea rând, „*stimularea*". Tendinţa este ca popoarele mici să devină sincronice, să ajungă din urmă, prin imitaţie, popoarele aflate pe o treaptă superioară de dezvoltare, mai ales culturală. Ideea „imitaţiei" este preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde şi aplicată fenomenului românesc. Lovinescu deduce faptul că civilizaţia românească modernă a început din clipa în care pătrund în Principatele Române primele semne ale spiritului occidental.

„Sincronizarea" literaturii cu „spiritul veacului"

Preocuparea lui Lovinescu este de a pune în acord evoluţia socială cu cea „culturală" şi punctul său de vedere este că cele două realităţi se supun, deopotrivă, legii „sincronismului". *Istoria literaturii române contemporane* (volumele I-IV; 1926-1929), sintetizată apoi într-un singur volum (1937), urmăreşte consecinţele estetice ale acestei legi în literatura română scrisă după 1900. Conceptul de „modernism", creat şi impus de Lovinescu, este suficient de larg pentru a primi şi proza realistă a lui Rebreanu, şi poezia ermetică a lui Barbu, şi epica de analiză psihologică a Hortensiei Papadat-Bengescu.

Evoluând de la impresionism la modernism, în limitele acestui spaţiu spiritual,

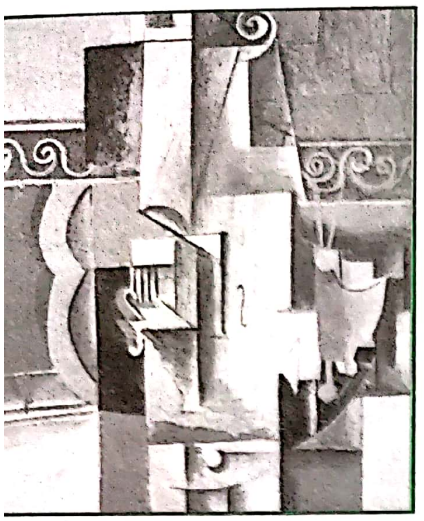
Pablo Picasso, *Femeie cântând la mandolină*

Mărturisiri

„[...] Scriitorii vor fi judecaţi şi din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieţii noastre sociale şi culturale şi cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar şi din punctul de vedere al efortului de diferenţiere faţă de ce a fost înainte, diferenţiere de material de inspiraţie, în sensul evoluţiei preocupărilor momentului istoric, şi de expresie, în sensul capacităţii limbii de a se înnoi prin imagine şi armonie."

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*

Scanned with OKEN Scanner



Pablo Picasso, *Vioară și chitară*

Lovinescu a creat o operă critică de rezonanță pentru literatura română. Direcțiile pe care le-a încurajat – „*proză urbană, psihologică; poezie intelectuală, străbătută de sentimentul marilor contradicții ale vieții moderne; critica estetică*" – s-au dovedit juste și fecunde în literatura română, impunând scriitori a căror operă este esențială în evoluția literaturii noastre.

Hortensia Papadat-Bengescu se distinge printr-o operă de o necontestată originalitate între scriitorii formați în atmosfera cenaclului „Sburătorul": „*în traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși, în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv*" – observa E.Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane.* În ediția sintetică, din 1937, Lovinescu abordează eseistic operele prozatoarei, de la prima formă de expresie literară, manifestată în schițele din volumul *Ape adânci* (1919), până la proza din 1935, *Drumul ascuns* și *Logodnicul.* Eseul critic referitor la opera Hortensiei Papadat-Bengescu este cuprins în capitolul „*Epica de analiză psihologică*", în care Lovinescu îi studiază pe câțiva dintre analiștii categoriei inconștientului, dintre care prozatoarea s-a detașat prin capacitatea de a realiza adevărate fișe clinice ale psihopatologiei eroilor săi. În linii sigure, criticul fixează etapele de creație ale scriitoarei: cea „*a lirismului pur și a autoanalizei incisive*" (*Ape adânci, Sfinxul* – 1920, *Femeia în fața oglinzii* – 1921) și „*opera de maturitate a scriitoarei, a fazei de creație obiectivă*", reprezentată de primele trei romane din ciclul familiei Hallipa: *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns.* Prozele *Balaurul* (1923) și *Romanța provincială* (1926) constituie faza de tranziție spre **etapa de obiectivare**, de potolire a exaltării lirice și de supraveghere a limbajului epic. Intuiția criticului descoperă „*germenii viitoarei literaturi obiective*" încă din volumul *Ape adânci* (proza *Femei, între ele*). Accentul observației lovinesciene cade – firesc – asupra romanelor, eliberate de lirism și de impresionism. Analiza critică relevă talentul prozatoarei de a crea tipologii convingătoare și de a configura o frescă socială și morală a vieții citadine. Problema metodei narative folosite de Hortensia Papadat-Bengescu nu-l preocupă pe critic în acest eseu, Lovinescu tratând sumar influențele exercitate asupra acesteia. În cazul prozatoarei, originalitatea, noutatea ei sunt dovedite în alt mod, analiza critică trecând prin toate straturile operei.

E. Lovinescu face o critică de idei într-un stil a cărui noblețe delectează spiritul. În patruzeci de ani de activitate didactică, literară, critică și publicistică, revizuind cu măsură, făcând minime erori și întârziind, uneori, în receptarea unor valori (cazul lui Tudor Arghezi), E. Lovinescu a dovedit o superioară conștiință de sine și o exemplară responsabilitate față de literatura română.

Bibliografie

- Ov. S. Crohmălniceanu – ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol.III, Editura Minerva, București, 1975
- Eugen Lovinescu – ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1981
- ***Eugen Lovinescu interpretat de...*** Studiu, antologie și ediție de Florin Mihăilescu, Editura Eminescu, București, 1973.
- Eugen Simion – ***Eugen Lovinescu. Scepticul mântuit***, ediția a II-a, Editura Grai și Suflet, București, 1996

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați un eseu având ca temă „Formule narative în proza Hortensiei Papadat-Bengescu", reliefate de Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane.*
- Argumentați, într-un eseu, că Hortensia Papadat-Bengescu confirmă, prin opera ei, direcția evoluției literaturii române de la subiectiv la obiectiv.
- Pornind de la o realitate literară cunoscută, privind coexistența romanului tradițional cu cel de analiză psihologică, elaborați un eseu nestructurat pe această temă. Găsiți un titlu expresiv pentru compoziția voastră.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Formele flexionare ale verbului

Verbul reprezintă clasa lexico-gramaticală (sau partea de vorbire) cu un inventar extrem de bogat și deschis. Morfologic, se distinge printr-o **flexiune specifică**, numită **conjugare**; sintactico-semantic are calitatea de a impune restricții de formă sau de topică, asigură structurarea semantico-sintactică a propoziției și coeziunea subiect-verb-obiect; din punct de vedere semantic, **exprimă activități, acțiuni și stări**, înfățișate ca procese momentane sau durative.

Flexiunea verbului reprezintă **totalitatea variațiilor formale** (diateză, mod, timp, persoană, număr) înregistrate în procesul comunicării. Orice formă verbală poate fi analizată în unități de expresie, și anume: radicalul și flectivul. **Radicalul** desemnează secvența stabilă purtătoare a semnificației lexicale a cuvântului. **Flectivul** este componentul din structura unui cuvânt flexibil care, adăugat radicalului stabil, variază în cursul flexiunii, marcând categoriile gramaticale specifice. În cazul verbului, acestea sunt: diateza, modul, timpul, persoana și numărul.

Timpul, persoana și modul fac precizări asupra **situației de comunicare** (persoana face referire la cei doi participanți ai comunicării – locutorul și interlocutorul; timpul exprimă momentul desfășurării procesului; modul exprimă atitudinea locutorului în legătură cu evenimentul prezentat.

Aspecte stilistice

Timpurile verbale au **funcție narativă**. Dată fiind varietatea situațiilor, prezentăm câteva, care pot fi identificate în textele literare studiate.

Timpurile indicativului mențin diferența dintre planul naratorului și planul personajelor (planul replicii); dacă planul naratorului este obligat, în varianta tradițională a prozei, la respectarea unei forme de trecut, permițând rar apariția prezentului (cu sensul actualizator al prezentului istoric), planul personajelor admite orice formă de trecut, prezent sau viitor.

În planul autorului se pot constitui timpuri în perechi narative: mai mult ca perfectul, utilizat pentru evenimentele petrecute înainte de începutul istorisirii, și imperfectul, folosit pentru momentul inițial al povestirii. În proza lui, Mihai Eminescu utilizează, în mod original, un unic timp preferat al povestirii: perfectul simplu, în asociere cu imperfectul.

Folosirea concomitentă a imperfectului și a perfectului simplu diferențiază discursul narativ: imperfectul este folosit în pasaje descriptive; perfectul simplu rămâne timpul predilect al relatării.

În inversiunile cronologice, în „povestirea în povestire", în relatarea unei întâmplări din perspective variate, momentul „spargerii" tiparului temporal este marcat de intervenția mai mult ca perfectului.

Des întâlnit în proza secolului al XIX-lea, mai mult ca perfectul narativ este folosit mai rar în proza secolului al XX-lea, când alternarea planurilor se realizează prin alte procedee; dintre cele mai interesante pentru domeniul verbului este schimbarea valorii prezentului față de timpurile trecutului.

Observații:

Formele verbale la prezentul indicativului și al conjunctivului verbelor a crea, a agrea, se scriu astfel: creez, creează, creăm, să agreez, să agreeze.

Forma corectă este mi-ar plăcea, nu *mi-ar place* (verbul *a plăcea* este de conjugarea a II-a).

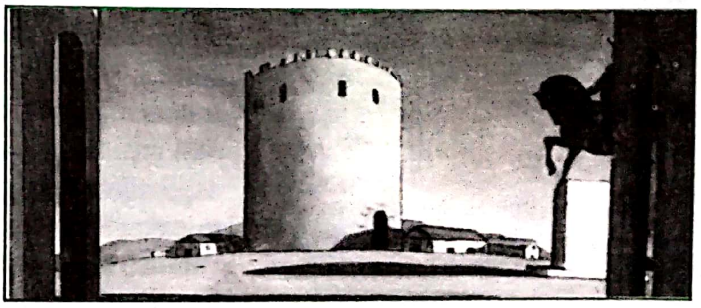
Exerciții. Aplicații

1. Construiți contexte în care verbele *a apărea, a cădea, a plăcea, a bate, a ține* să fie la modurile și timpurile următoare: indicativ, viitor, pers. a III-a, numărul singular; condițional, prezent, persoana I, singular; prezumtiv (orice persoană și număr).

2. Alcătuiți o descriere, în care să folosiți verbe la participiu sau gerunziu, cu valoare stilistică de epitet sau prin care să se realizeze personificarea unui obiect.

3. Alegeți câte un text din proza lui Ion Creangă, Mihai Eminescu și Camil Petrescu și comentați valoarea stilistică a timpurilor narative.

Giorgio de Chirico, *Turnul roșu (fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

Judecata estetică – o năzuință spre sinteză

Tudor Vianu

Coordonate ale vieții și operei

Urmând, în paralel, cursurile Facultății de Litere și pe cele ale Facultății de Drept în cadrul Universității bucureștene, Tudor Vianu (născut în 1897) și-a asigurat o dublă pregătire intelectuală, umanistă și juridică. Debutând în studenție (1916), cu versuri și articole critice apărute în revista „Flacăra", a fost chiar o vreme redactorul „Literatorului" lui Al. Macedonski, apropiindu-se ulterior de revista cenaclului condus de Eugen Lovinescu, „Sburătorul", în care a publicat, regulat, o cronică a ideilor. În 1924 și-a început cariera didactică la Universitatea din București, în calitate de profesor de literatură și de estetică. Colaborarea din tinerețe cu Alexandru Macedonski și cunoașterea operei poetului l-au determinat să-i editeze integral opera. ▶▶▶

Dubla intenție a limbajului și problema stilului

(fragmente)

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă", cu atât scade valoarea ei „reflexivă", cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. [...]

Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întâi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel, lucrurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare și politețe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În

Scanned with OKEN Scanner

direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale, sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective.

Abordarea textului în clasă

- Expuneți, integral, ideile estetice, critice și stilistice din studiul introductiv la *Arta prozatorilor români* de Tudor Vianu.
- Urmăriți tehnica construirii discursului savant: logica expunerii, soliditatea și gradarea argumentelor, sobrietatea, precizia și eleganța limbajului folosit, solemnitatea academică a expunerii științific-literare.
- Particularizați ideile lui Tudor Vianu despre stilul „tranzitiv" (denotativ) și cel „reflexiv" (conotativ) cu exemple cunoscute din proza românească studiată.

Repere de interpretare

Limbajul - comunicare și revelare a individualității

Studiul lui Tudor Vianu din care au fost alese fragmentele de mai sus prefațează volumul *Arta prozatorilor români* și se constituie într-o justificare teoretică a metodologiei aplicate de criticul literar în analizele întreprinse asupra stilurilor individuale ale prozatorilor români. Prima observație este aceea că orice comunicare scrisă are **o dublă intenționalitate** simultană: pe de o parte, ea dezvăluie *„gândurile, sentimentele, reprezentările, dorințele sau hotărârile"* vorbitorului, iar pe de altă parte, realizează intenția de comunicare umană cu semenii lui, prin folosirea aceluiași sistem de simboluri lingvistice. Cel ce vorbește o face pentru alții și o face concomitent pentru sine, stabilind un raport social și mărturisind o stare sufletească individuală. Concluzia criticului este că: *„Cine vorbește «comunică» și «se comunică»"*. Vianu numește prima calitate a limbajului *„tranzitivitate"*, iar pe cea de-a doua *„reflexivitate"*. El observă că cele două intenții fundamentale ale limbajului se află într-**un raport de inversă proporționalitate**: dacă dorința emițătorului de a comunica în exterior este mai mare și o dată cu ea crește valoarea tranzitivă a faptului lingvistic, se micșorează implicit intenția lui reflexivă; din contră, cu cât intenția de comunicare intimă este mai adâncă și, deci, valoarea reflexivă a unui text sporește, cu atât scade capacitatea lui de comunicare exterioară și i se diminuează tranzitivitatea, reducând accesul receptorului la mesajul său. Referindu-se la stilurile funcționale ale limbii, Vianu apreciază că **cel științific** și **cel oficial** sunt, mai ales, **„tranzitive"**, că varianta sa publicistică reprezintă o categorie intermediară, iar **cel artistic** poate fi **„reflexiv"** prin excelență. Tudor Vianu atrage atenția asupra pericolelor ce rezultă din folosirea preponderentă a unei calități sau a celeilalte în limbajul beletristic: dacă tranzitivitatea este în exces, atunci se manifestă superficialitate și

▶▶▶

Din 1925 până în 1964, când a murit, Vianu a publicat cele mai consistente texte de critică, istorie literară, estetică, stilistică și de filozofie a culturii. Primul studiu de referință a fost ***Poezia lui Eminescu***, din 1930, care l-a consacrat, urmat, în 1933, de ***Influența lui Hegel în cultura română*** și de opera sa fundamentală, numită ***Estetica***, în două volume, scrisă între 1934 și 1936. Apreciat drept esteticianul generației sale, continuându-i pe Maiorescu și Lovinescu, Vianu a introdus **o viziune axiologică** în critică, punând în centrul sistemului său categoria operei de valoare. Obiectul esteticii este constituit din **frumosul artistic**, transformat în valoare estetică. Tudor Vianu a analizat procesul elaborării operei de artă și, totodată, pe cel al receptării acesteia datorate emoției estetice trăite de către cititori. Criticul susținea că opera de artă cuprinde și declanșează **stări intelectuale și afective specifice**. O altă operă importantă, în care a analizat evoluția estetică a prozei românești și stilurile individuale ale scriitorilor, este ***Arta prozatorilor români***, din 1941. Criticul a pus un accent deosebit nu asupra conținutului, ci asupra formelor literare, clasificând scriitorii după criterii stilistice. În ultima parte a activității sale, Vianu s-a dedicat problemelor de **stilistică generală** și aplicată creațiilor în proză și în versuri ale scriitorilor români: ***Probleme de stil și artă literară***, ***Problemele metaforei și alte studii de stilistică***, ***Despre stil și artă literară***.

A scris și lucrări monografice dedicate lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Alexandru Odobescu.

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

A fost și un remarcabil traducător din operele lui Goethe și Shakespeare, iar în 1957 a publicat un volum antologic, intitulat simplu ***Versuri***. Postum, au apărut studii inedite dedicate scriitorilor români din secolul al XX-lea, recenzii critice despre teatru, iar – în 1986 – ***Gândirea estetică***, volumul care sintetizează principiile teoreticianului literar.

Bibliografie

- Nicolae Balotă – ***Arte poetice ale secolului XX***, Editura Minerva, București, 1976
- Pompiliu Constantinescu – ***Scrieri***, vol. I-IV, Editura Minerva, București, (1967-1972)
- Al. George – ***Semne și repere***, Editura Cartea Românească, București, 1971

Dimitrie Paciurea, *Schiță de atitudine*

convenționalism în revelarea eului profund al artistului. El se disociază prea mult de faptele artistice pe care le comentează; dacă reflexivitatea devine excesivă, capacitatea de comunicare a trăsăturilor sinelui ajunge atât de confuză, încât mesajul operei nu mai poate fi înțeles de către cititor. Scriitorii subiectivi prin excelență pot atinge condiția lingvistică nedorită a unei exprimări obscure sau chiar ininteligibile.

Tudor Vianu definește și opera literară ca pe *„o grupare de fapte lingvistice reflexive cuprinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii"*. El analizează un fragment dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, evidențiind tocmai **armonizarea intenției tranzitive cu cea reflexivă** a autorului. Într-un fapt literar echilibrat valoric, cele două intenții trebuie puse de acord *„într-un întreg, în același timp comprehensibil și expresiv"*. Totodată, criticul definește, în accepția sa, și stilul unui scriitor, înțeles ca *„ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic"*. Vianu citează celebrele opinii aparținând – prima, unui lingvist german, Vossler, și – a doua – lui Buffon, care defineau stilul astfel: cel dintâi – ca pe o *„întrebuințare individuală a limbii"*, în timp ce naturalistul francez remarca identitatea dintre autor și limbajul folosit: *„Le style c'est l'homme meme"*. Făcând aprecieri asupra personalităților umane și artistice, Vianu consideră că omul nu se definește prin singularitatea lui, ci în contextul ambianței sociale în care trăiește și prin relațiile interumane pe care le stabilește: *„Așa-numitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale"*. Așadar, nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii se pot înrudi între ei, prezentând „afinități" ce îi determină să aparțină anumitor grupuri sociale ori să adere la anumite curente intelectuale, morale și mișcări literare: *„Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri, nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă."*

Exerciții de redactare și compoziții

- Interpretați, la alegere, structura unui discurs savant ori academic aparținând unui mare scriitor român: de exemplu, celebrele discursuri de recepție rostite cu ocazia primirii în Academia Română de Mihail Sadoveanu (*Poezia populară*, 9 iunie 1923), Liviu Rebreanu (*Laudă țăranului român*, 29 mai 1940), Lucian Blaga (*Elogiul satului românesc*, 5 iunie 1937)
- Comentați un discurs politic rostit de o personalitate a vieții noastre publice și literare de altădată, precum Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Barbu Ștefănescu-Delavrancea și alții.
- Alcătuiți un discurs pe una dintre temele următoare:
  a) Gânduri despre mileniul al III-lea.
  b) Evoluția prozei românești și a speciilor ei.
  c) Literatura și exigențele vieții actuale.
  d) Scriitorii pe care-i purtăm în sufletul nostru.
- Imaginați-vă o alocuțiune (discurs lapidar și festiv) pe care ați dori să o rostiți cu prilejul absolvirii liceului, în fața colegilor și a profesorilor voștri.

Scanned with OKEN Scanner

Limbă și comunicare

Hipercorectitudinea (Hiperurbanismul)

Hipercorectitudinea este o abatere lingvistică de un tip special, datorată preocupării vorbitorilor de a se conforma normelor limbii literare, manifestată în modificări fonetice, gramaticale ori grafice, determinate de false analogii. În lingvistica românească, fenomenul a fost analizat pe larg de prof. univ. Theodor Hristea, care a și propus clasificarea hipercorectitudinii în:

1) **Fenomene fonetice**, delimitate:

a) după originea cuvintelor: hiperfranțuzisme - „bleumaren", pentru „bleumarin" (*fr. bleu à la marine*), „poplen" pentru „poplin" (fr. *popeline*); hipergermanisme (șpicher, șart, șandard, șpray), împrumutate din franceză și engleză, unde grupurile consonantice „sp", „st" se citesc așa cum se scriu (pronunțarea cu „ș" fiind, însă, frecventă în limba germană); hiperenglezisme (Waterloo, numele unei localități din Belgia, asociat cu nume englezești ca „Wellington", este pronunțat prin hiperurbanism „Uaterlo" în loc de „Vaterlo", sau „Cicago" în loc de „Șicago", pentru orașul american Chicago);

b) după natura fonetică a modificărilor:

– hipercorectitudine consonantică – „piftea" în loc de „chiftea" (trc. *köfte*), „gioben" în loc de „joben" (fr. *jobin*), „juvaier" în loc de „giuvaier" (trc. *gevahir*);

– hipercorectitudine vocalică – samă (mgh. *szam*), scris și rostit „seamă", cu forma „ea" hipercorectă, ca reacție la pronunțarea dură a lui „s/z" în Moldova; forma hipercorectă de „mesadă", în loc de „misadă" se explică prin trecerea lui „e" neaccentuat la „i", după modelul lui „ficior", „fimeie" etc.

2) **În morfologie și sintaxă**, formele hipercorecte și analogice sunt de tipul „partea a întâia", unde „a" nu este justificat și necesar ca în „partea a doua"; „copii noi născuți" în loc de „nou născuți", sau „oameni puțini politicoși" în loc de „puțin politicoși" și sunt rezultatul analogiilor greșite dintre adjective și adverbe; *Problemele trebuiesc rezolvate* (în loc de *trebuie*), reprezintă un exemplu de acord hipercorect.

Exerciții. Aplicații

1. Motivați tendința hipercorectă de a scrie următoarele cuvinte de origine străină cu dublă consoană: diessel, stress, boss, jazz, motto (forme corecte: diesel, stres, bos, jaz, moto).

2. Explicați de ce se scrie corect: clovn, sangvin, solilocviu, ecvestru (nu: claun, sanguin, soliloc, ecuestru), dar se păstrează grafia și pronunția originară pentru: quasar, Quatar, Quebec, Quito.

3. Identificați situațiile din limba română care au condus la grafii hipercorecte: noștrii, voștrii, a aduce la cunoștiință, ochi negrii (corect: noștri, voștri, a aduce la cunoștință, ochi negri).

4. Explicați scrierea cu „ș" în loc de „s" în unele cuvinte de origine străină: șprint, știuc, șpagat, șate de plată (corect: sprint, stuc, spagat, state de plată).

5. Precizați regula ortografică din limba română, care a condus la grafiile hipercorecte: avampremieră, avampost, Istambul (corect: avanpremieră, avanpost, Istanbul).

6. Precizați regula ortografică din limba română care a condus la grafiile eronate: a înneca, a înnota, a înnălța, connațional (corect: a îneca, a înota, a înălța, conațional).

7. În limba noastră formele: eu, el, ea, ei, ele, ești, eram, erai, era, erați, erau se scriu cu „e" și se pronunță „ie". Motivați hipercorectitudinea celor ce pronunță cum se scrie.

8. Alegeți dintre următoarele perechi de forme pe cele corecte și explicați, cu ajutorul dicționarelor limbii, tendința hipercorectă a vorbitorilor de a scrie cuvintele străine cât mai aproape de grafia lor originară: măghiran/maghiran, performer/performeur, revelion/reveion, magazioner/magaziner, bungalov/bungalou, iceberg/aisberg, break/brek/brec, tumoră/tumoare, service/serviciu, coafor/coafeur, sandviș/sandvici, vehicul/vehicol, laitmotiv/leitmotiv, ultragiu/ultraj.

9. Motivați formele hipercorecte: preerie, prooroc (corect: prerie, proroc); agreease, creease, procreease (corect: agrease, crease, procrease).

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ

1. Definiți specia romanului. Numiți cinci tipuri de romane și încadrați-le în categoriile epice reprezentative pentru fiecare.

2. Realizați un scurt istoric al romanului românesc. Încercați să găsiți o explicație (istorică, estetică) cu privire la evoluția lentă a romanului în literatura noastră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

3. Argumentați de ce Nicolae Filimon își numește în mod diferit opera *Ciocoii vechi și noi*: în subtitlu: *„romanț original"* iar în *„Dedicație"*: *nuvelă.*

4. Demonstrați că „Prologul" romanului *Ciocoii vechi și noi* este o „fiziologie". Porniți de la definiția dată în manual.

5. Descoperiți acele aspecte care fac din nuvelele lui L. Rebreanu *„faza de laborator"* – după aprecierea lui G. Călinescu – a creațiilor epice ample. Realizați un paralelism între nuvelele *Iți Ștrul, dezertor, Catastrofa* și romanul *Pădurea spânzuraților.*

6. Reconstituiți itinerarul Vitoriei Lipan, așa cum l-a imaginat Mihail Sadoveanu în romanul *Baltagul.*

7. Elaborați o compoziție având ca titlu „Mihail Sadoveanu – creatorul romanului istoric românesc".

8. Citiți un alt roman al lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust.* Realizați o compoziție cu tema: „Ipostaze feminine în romanele lui Camil Petrescu: Ela – Doamna T".

9. Dezvoltați, într-o compoziție, ideea care se desprinde din următorul fragment: *„Războiul e cea mai crâncenă dovadă a absurdului și a iresponsabilității omului"*. (L. Rebreanu – *Pădurea spânzuraților*). Valorificați în această compoziție două romane cunoscute de voi: *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

10. Alcătuiți o compoziție cu titlul „Structuri narative în romanul românesc interbelic".

11. Camil Petrescu și Mircea Eliade au aderat, în epocă, la estetica autenticității. Demonstrați faptul că amândoi prozatorii au contribuit la înnoirea romanului, prin trăirea autentică a conflictelor de către eroi.

12. Citiți romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade. Elaborați, pe baza lecturii, două compoziții cu temele: „Allan – alter-ego al naratorului"; „Maitreyi sau fascinația Indiei".

13. Scrieți o compoziție în care să evidențiați statutul social și psihologic al lui Costache Giurgiuveanu, personajul romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu; comparați-l cu personaje înrudite din creația lui Honoré de Balzac.

14. Organizați, în clasă, o dezbatere pe tema „Istoria unui personaj – parvenitul", având ca suport romanele *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon și *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

15. Așezați romanul *Moromeții* al lui M. Preda în descendența prozei cu tematică rurală a lui L. Rebreanu. Realizați o paralelă între creațiile celor doi romancieri.

LIMBĂ ȘI COMUNICARE

1. Precizați în ce categorie a exprimării este redactat următorul text; argumentați cu elemente gramaticale și de punctuație:

„Harap-Alb, nemaiavând ce zice, mulțămește lui Dumnezeu, și de bine și de rău, și Sfintei Dumineci pentru buna găzduire și ajutorul făgăduit.

– Ia, acum mai vii de-acasă, fătul meu! Zică cine-o zice și cum a voi să zică, dar când este să dai peste păcat, dacă-i înainte, te silești să-l ajungi, iar dacă-i în urmă, stai și-l aștepți..." (I. Creangă)

2. De la numeralul cardinal *patru,* formați numeralele corespunzătoare: ordinal, colectiv, adverbial, distributiv, multiplicativ. Introduceți-le, apoi, în contexte potrivite.

3. Întocmiți o compunere despre o zi pe stadion, în care să folosiți toate felurile de numerale. Subliniați-le și precizați felul lor.

4. Demonstrați, în maximum 20 de rânduri, caracterul de stil *sentențios* (în manieră populară) al următorului fragment extras din basmul lui I. Creangă, *Povestea lui Harap-Alb:*

„...așa e lumea asta și, de-ai face ce-ai face, rămâne cum este ea; nu poți s-o întorci cu umărul, macar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: «Zi-i lume și te mântuie»."

Scanned with OKEN Scanner

EVALUARE SEMESTRIALĂ

5. Transcrieți următorul text în limba literară actuală, făcând schimbările necesare: „*Dar aceste talenturi nu-i mai serveau la nimic în noua sa carieră; el căta să se instruiască în ipocrizie și intrigă... Puiul de ciocoi simți de sineși acest adevăr și hotărî să-l pună în lucrare.*" (N. Filimon).

6. Găsiți sinonime pentru următoarele unități frazeologice:

– „fără cap și coadă";
– „tras de păr";
– „cum scrie la carte";
– „a avea pe cineva în buzunar";
– „a face din țânțar armăsar".

7. Indicați câte un sinonim *neologic* pentru următoarele adjective din fondul vechi al limbii: *adânc, caraghios, cinstit, ciudat, deștept, fățarnic, îngâmfat, lacom, molipsitor, zgârcit.*

8. Optați pentru varianta corectă.

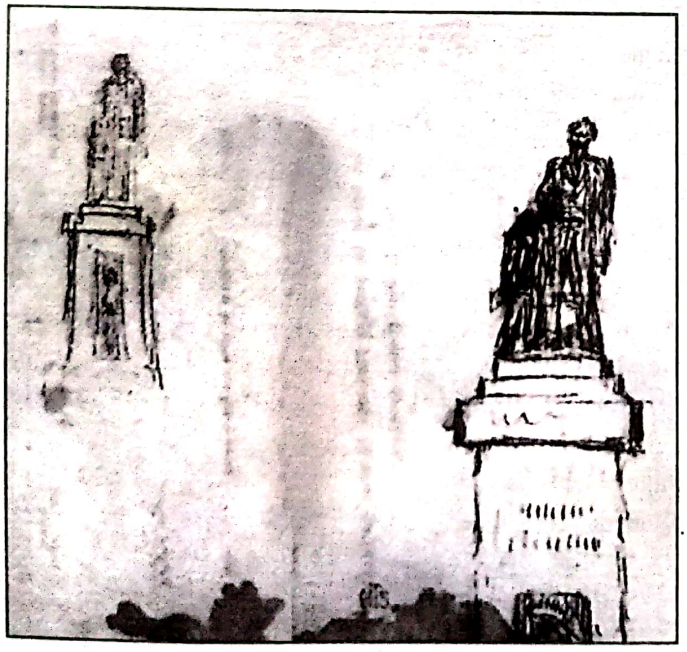
Neologismele sunt:

a) împrumuturi recente;

b) împrumuturi și creații proprii ale limbii române;

c) totalitatea cuvintelor împrumutate de limba română din alte limbi.

Dimitrie Paciurea, *Proiecte de monument Spiru Haret*



9. Care grupare conține numai adjective fără grade de comparație?

a) optim, mare, întreg, darnic;

b) major, veșnic, exterior, ultim, suprem;

c) inferior, principal, general, frumos.

10. Se numește *curriculum vitae* compunerea în care:

a) se relatează viața unei alte persoane;

b) se face o apreciere a activității unei persoane într-o anumită perioadă;

c) sunt enumerate principalele date ale propriei vieți.

11. Precizați în ce stil funcțional al limbii se încadrează textul următor și enumerați particularitățile acestui tip de text:

Editura... *Către,*
Strada... nr. ... *Inspectoratul Școlar al Sectorului 1,*

Ca urmare a adresei dumneavoastră nr. ... din ..., prin care ne solicitați expedierea unui număr de 5000 de manuale de limba și literatura română, vă facem cunoscut că s-au luat toate măsurile necesare pentru expedierea lor înainte de termenul pe care l-ați menționat.

Vă rugăm să ne comunicați modalitățile de plată.

Director

12. Cărui stil aparține fragmentul de mai jos? Care este trăsătura dominantă a acestui stil? Ce tip de vorbire este prezent în text?

„*Vezi că mai are și omu-meu dreptate:*

– Tu știi numa să te plângi de mine, da' aș vrea să văz ce-ai zice dacă i-ai vedea și pe alții...

Săracu omu-meu, ursuz, mut, rău de clanță cum e, da' stăm noi împreună de patruj-nouă de ani!? Stăm... Ursuz, mut, rău de clanță cum e, da-n ziua lefii scotea banii... io-i număram, io-i împărțeam... El săracu nu-și oprea nimic, atâta doar ce-i mai dădeam io."

(Gabriela Adameșteanu, *Dimineață pierdută*)

13. Alegeți răspunsul corect. Următoarele cuvinte – *jagardea, marafet, mardeiaș, mucles* – sunt: a) arhaisme; b) regionalisme; c) termeni argotici.

14. Alcătuiți liste cu termeni aparținând argoului școlăresc. Introduceți cuvintele în contexte potrivite și indicați sinonimele literare ale acestora.

15. Alegeți forma de conjunctiv prezent corectă:

a) să facem – să făcem; b) să aibă – să aibe.

Scanned with OKEN Scanner

INDEX DE NOȚIUNI ȘI DE CONCEPTE

A. LITERATURĂ

Arhetipul, 53
Basmul, basmul cult, 30
Clasificarea creațiilor epice, 45
Construcția discursului narativ, 113
Construcția subiectului (acțiune, secvență narativă, conflict, scenă, episod), 61-63
Cronica (letopisețul), 7
Devenirea personajului, 116
Dialogul literar, 127
Discontinuitatea temporală în narația românească, 114
Discursul*, 196
Epilogul, 52
Eseul*, 196
Flash-back-ul, 115
Genul epic, 44
Legenda, legenda istorică, 17
Instanța narativă, 184
Mitul, mitologia, 77, 166
Modalitatea narativă, 114
Naratorul, tipuri de naratori, 39
Narațiunea, 39
Narațiunea din perspectiva personajului (monologul literar, tipuri de monologuri narative), 158
Nuvela, nuvela istorică, 57
Ocultismul, 52
Persoana narativă (narațiunea la persoana I), 150
Personaj literar si persoană, 167
Personajul-reflector*, 138
Punctul de vedere*/viziunea*/focalizarea*, 185
Perspectiva temporală a textului narativ, 113
Popular și cult, 35
Portretul literar, 46
Povestirea, 40
Povestirea în ramă, 45
Prologul, 51
Proza, 26
Proza oratorică, 26
Proza savantă, 26
Relatarea (relatarea la persoana a III-a), 95
Repere mitolo[illegible]lare, 80
Romanul (tra[illegible]angardist*, postmodernist), 100
Rezumatul, 184
Sacru și profan, 79
Tipuri de personaje, 117
Topos, 26
Totemul, 53
Umanismul, 6
Verosimilul, 141
Vorbirea directă și indirectă (stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber), 123-126

B. LIMBĂ ŞI COMUNICARE

Adjective fără grade de comparație, 177
Arhaismele, 28
Calitățile generale ale stilului, 119
Calitățile particulare ale stilului, 130
Categorii contextuale (coerența și coeziunea), 73
Comunicarea non-verbală, 151
Conjuncția (element de relație), 89
Elementele paraverbale ale comunicării (ton, pauză, intonație), 176
Etimologia populară, 194
Forme ale exprimării orale (dialog, discuție, masă rotundă*, interviu*, monolog), 47
Formele flexionare ale verbului, 201
Hipercorectitudinea (hiperurbanismul), 205
Monologul, 160
Neologismele, 151
Numeralul, 108
Oralitatea stilului, 37
Prepoziția (element de relație), 65
Pronumele relative (elemente de relație), 96
Regionalismele, 37
Registrele limbii (arhaic, neologistic, regional, popular, familiar/ colocvial, argotic, jargon), 28, 37, 38, 151, 186
Schimbarea categoriei (a valorii) gramaticale, 54
Sens conotativ (conotație), 81
Sens denotativ (denotație), 81
Stilul, 119
Stilurile funcționale ale limbii, 142
Tipuri de texte (referat, eseu, comentariu, analiză, paralelă, proces-verbal, memoriu de activitate, curriculum vitae, cerere), 178
Unitățile frazeologice, 169

LEI 120.000

Scanned with OKEN Scanner